دكتور
محمد نجيب التلاوي

نحت الرواية

دراسة فى فنية الإبداع الروائى

دكتور

محمد نجيب التلاوى

دار حراء بالمنيا

١٩٩١م



إهـــداء

طالما حاولت ابنتى خلود اقتحام حجرة المكتب وكثيرا ماكان البكاء ملاذها عندماحرمها هذا البحث من مداعبات كانت فى حاجة إليها.. فإليها أقدم نتاجى هذا.

والله الموفــق

محمد نجيب

المقدمـــة

اعتقد أن هذه المغامرة البحثية جديدة على القارئ العربى الذى تعود أن يقرأ التحليل عن النص فى صورته الأخيرة، ولكن هذا البحث يصعد تركيبيا من مسودات العمل حتي صورته النهائية ليرصد فنية الإبداع الروائى، ودور النحـت الروائى في رحلة الإبداع يظهر جليا فى مسودات العمل الروائى ـ مسرح الأحداث النحتية ـ، والنحت على مستوى الصياغة، والصورة الروائية بل والتكنيك الفنى والفكرة الروائية. والنحت الروائى يساعد على فهم كيفية أداء النص الروائى لوظيفته الجمالية والفكرية، وذلك من خلال رصد مايعتمل فى المسودات من حذف وإضافة وتقديم وتأخير وتوسيع وإيجاز...

ودراسة النحت الروائى تساعد على إظهار الطرق التى تؤدى بها البناءات الروائية وظيفتها الجمالية، وفاعليتها الفكرية، لأن متغيرات الكتابة تصنع ثوابتها. والقبض على النظام الروائى يجب أن يتجاوز الشكل النهائى ليمتد إلى أوليات الرحلة الإبداعية.

والتقييم الشامل لاصطلاح (التجربة الروائية) يجب أن يبدأ مع بداية التجربة منذ التخلق الأولى لفكرة الرواية فى مسوداتها، لأن الشكل النهائى للرواية لايجسد البتة المعنى الشامل الكامل لمفهوم (التجربة الروائية). ولأن النص الأخير يعد محطة وصول وليس نقطة انطلاق للتجربة، فتقييم التجربة الروائية من بدايتها مع المسودات يجسد الرؤية الشاملة لعلاقة المبدع بالكون وتفاعله مع الوجود ومع أدواته الفنية، لأننا ـ بحق ـ إذا أردنا أن نرى الروائى وروايته فعلينا أن نعيد خلق الرواية لأنفسنا وذلك بدراسة النحت الروائى.

وإذا كانت بعض المناهج النقدية تسعى لتحليل النص أو لتفكيك النص، وذلك لإعادته إلى مكوناته الأولى لكشف الجوهر وللاقتراب من الذات المبدعة، فإن مانقدمه فى نحت الرواية هنا هو العملية العكسية، فالباحث لايحلل الكل (النص) وصولا إلى أوليات النص، وإنما يعمد إلى مسيرة تركيبية تبدأ بـ (المكونات الأولى للنص) وصولا إلى جمالياته الكلية؛ أملا فى تقييم حقيقى

لتجربة روائية، وليس لنص روائى.

ولعل تقييم التجربة الروائية عن طريق دراسة النحت الروائى سيأتى بطريقة موثقة تعتمد على الإثبات والبرهان أكثر من اعتمادها على الإسقاط والتخمين. وهنا يقربنا من درجة حيادية علمية فى العملية النقدية التي تعتمد هنا على الاستقراء والموازنات والاستشهاد والتوثيق.

* * *

وهذا البحث جاء فى بابين، أما الأول فيستعرض النحت الروائى (الرؤية) ومن ثم يتعرض للنحت الروائى تاريخا واصطلاحا، ثم تشكيلات النحت الروائى ومعادلات النحت الروائى. ثم يرصد لفاعلية النحت عند الروائى الايحائى والآخر الموثق. ويرصد البحث مدى فاعلية الأدوات الفنية فى نحت الرواية، وذلك من خلال أداتين أساسيتين للعمل الروائى وهما (اللغة/ الزمن). ثم يختتم الباحث هذا الباب باستعراض الرؤية المضادة لفكرة النحت ويقدم الرد عليها.

وفى الباب الأخير يقدم الباحث تطبيقا لفكرة النحت فى دراسة تركيبية لروايتين هما:

رواية «ترابها زعفران» لادوار الخرط. ثم رواية «تحريك القلب» لعبده جبير. والباحث يتقدم بالشكر للخراط وجبير على ثقتهما فى الباحث، وإقدامهما على خوض التجربة وذلك بتقديم مسودات روايتيهما.

وفى نهاية البحث يقدم الباحث الملاحق المصورة من المسودات كعملية توثيقية لما جاء في الجزء التطبيقى. واعتقد أن حداثة فكرة هذا البحث قد تكون سببا فى بعض الثغرات والتى أرجو أن أتمكن أنا أو غيرى من الباحثين لتطويرها وتسديد ماقد يكون فيها من ثغرات.

وبالله التوفيق والحمد لله رب العالمين

محمد نجيب التلاوى

١٩٩٠/٢/٢

الباب الأول

(نحت الرواية ـ الرؤية)

النحت الروائي تاريخا واصطلاحا

موقف أحادي هو المسيطر على المتلقين للمسائل الرياضية، بينما تتعدد المواقف تجاه المنتوج الفني عامة، والأدبي بخاصة، وهذا يدل على محدودية العالم الرياضي، وعلى اتساع العالم الفني؛ لارتباط الأول بالعقلانية والمنطق الصارم، ولارتباط الآخر بنوازع الذات الإنسانية وعواطفها ومشاعرها المتقلبة المتغيرة. ومن ثم فتباين الاتجاهات أمر طبيعي، طالما كان المدار في فلك الفن إبداعا ودراسة، وما يقدمه الباحث عن (نحت الرواية) مغامرة بحثية، قد يتفق معها القارئ، وقد يختلف ـ وهو أمر وارد ـ، ولكن حسبنا المحاولة، وحسبنا جميعا أننا في رحاب الفن الروائي الذي يمثل وحدة تعويض عن انعدام وحدة التناغم أو الانسجام بين الإنسان والوجود؛ ولأن ((عظمة الفن كونه تجذرا باتجاه الجوهر، لا انسلاخا باتجاه التلاشي))[١]. فالمتفق والمختلف كاسب لمتعة اللقاء بفن الرواية، ولمتعة الجدل والحوار البناء.

والباحث لا يدعي أنه يأتي باصطلاح جديد، وذلك لأن فكرة النحت تضرب بجذورها في تراثنا العربي على المستويين اللغوي والأدبي، فعلماء اللغة عرفوا النحت ودرسوا كيفيته، وفائدته، بل وقننوا له، ولو عدنا إلى المعاجم العربية سنجد ترادف المعاني المقدمة لمادة «نحت» ففي المعجم الوسيط مثلا جاء (... نحت الخشب قشره وبراه، ونحت الحجر، ونحته السفر: أرقه وأضناه، وفي القرآن «وكانوا ينحتون من الجبال بيوتا». والكلمة المركبة من كلمتين أو كلمات، يقال: بسمل إذا قال: بسم الله الرحمن الرحيم، وحوقل أو حولق إذا قال: لاحول ولا قوة إلا بالله، والمنحات ما ينحت به كالقدوم ونحوها، والنحت الطبيعة والأصل: الكرم من نحته ..)[٢].

ونحت اللغة شاع وانتشر، ونحت الشعر يقربنا من نحت الرواية، وشعرنا

---

١) الكتابة الفنية/ ساسين عساف / ص٢٢، ٢٦.

٢) المعجم الوسيط / جـ٢ / ص٩٠٦.

العربى قد عرف النحت واحترفه الشعراء فى عصورنا الأدبية المختلفة:

فى العصر الجاهلى نجد شعر العبقرية المطبوعة، وشعر العبقرية المصنوعة؛ لأنه شعر التجربة الذاتية، وفى مقابله مثل شعر صدر الإسلام تجربة أيديولوجية. وإذا أردنا التعرض للشعر الجاهلى، فإن الباحث سيتوقف - كالآخرين - مع أشهر القصائد الجاهلية، ونعنى المعلقات، وهى النموذج المكتمل فنيا، ومن ثم فشعراء المعلقات أفضل شعراء الجاهلية كما هو شائع بين القدماء والمحدثين.

وإذا استطلعنا المسميات التى عرفت بها المعلقات سنجد منها (... المذهبات / الحوليات / المطولات / المعلقات ...)، وهذه المسميات تستوقفنا نستنبط منها عملية النحت الفنى فى الشعر الجاهلى. فالحوليات - مثلا - يقال بأنها أطلقت على هذه القصائد التى كانت تستغرق حولا كاملا فى إعدادها، و «المطولات» ... لأنها تقترب من المائة بيت أو تزيد. ولا يعقل أن طول القصيدة على هذا النحو .. وفترة إعدادها الطويلة، ويمكن - بعد هذا - أن تأتى القصيدة فى دفقة شعورية واحدة ... لابد إذن أن هناك دفقات شعورية متعددة حركت الإبداع .. ، ولابد من صياغات عديدة، وتغييرات على مدى الحول، وكلمة «الحوليات» ذريعة أساسية لمعنى النحت؛ لأن الفترة الزمنية الممتدة لصناعة القصيدة، توحى بقدر الترتيب والصياغة بما فيها من حذف وإضافة وتنقيح، وهذه العملية هى نفسها عملية النحت الفنى الذى نقصده بالتحديد .. وكان الشاعر الجاهلى يكثر من عملية النحت حتى يرضى عن قصيدته، وتكون جديرة بالمنافسة فى الأسواق الأدبية، والتى - فيما أعتقد - كانت من أبرز دواعى النحت الشعرى عند الشاعر الجاهلى.

ونخلص من هذا أن أكثر الشعر الجاهلى شعر صناعة واحتراف، بل إن التزام أشهر القصائد الجاهلية بنمط فنى أحادى، وبترتيب مقصود ... ليعزز

فكرة تسخير موهبة الشاعر للشكل التقليدى للقصيدة الجاهلية، وهذا الالتزام يعزز بدوره قدر الصنعة والنحت فى القصيدة الجاهلية.

ولقد اشتهر «زهير ابن أبى سلمى» ومدرسته بنحت الشعر، بل إن «الحوليات» مسمى ينطبق تمام التطابق على شعر زهير، واعتقد أن كبر سنه، وحلمه، وعقلانيته .. كانت وراء التنقيح وإعادة الصياغة لأشعاره التى امتلأت بالحكم الناطقة بعصارة خبرته وعقلانيته.

وإذا ما تقدمنا إلى العصر الأموى، سنجد الفرزدق شاعر الصنعة كما قال القدماء (الفرزدق ينحت من صخر، وجرير يغرف من بحر)، ولقد عبر نقادو العرب التأثريون بمقدار الصنعة بلفظ (ينحت)، وهو ما نعنيه بالنحت الفنى والذى نراه هنا فى «نحت الشعر» وما يقابله فى الفن القصصى «نحت الرواية».

وإن كان الباحث يتفق مع صدر المقولة القديمة، إلا أنه يختلف مع عجزها لأن وصف شعر جرير بأنه (يغرف من بحر) تنفى فكرة الالتزام بنظام النقائض - مهما كانت مقدرته الشعرية - فهو يلتزم بالبحر وبالقافية وببعض الألفاظ، ولابد أن هذا الالتزام كان يضطره للصنعة والنحت، ولا سيما وأن العرب كانت تنتظر هذه القصائد، فلا يمكن أن ننكر قدر الصياغة والنحت الذى التزم به جرير، كما التزم به الفرزدق. وهذا يعنى أن جريرا كان أقرب إلى الصنعة الشعرية منه إلى الاسترسال - كما يفهم البعض -. وربما كان فارق الصنعة بينهما يتجسد فى تأنى الفرزدق فى اختيار ألفاظه وتراكيبه بعقلانية؛ فتفجرت لغته الشعرية بالرؤى والصور والإيقاع وحسن الصياغة، بينما كان تعامل «جرير» مع ألفاظه تعاملا عصبيا، فسجل الظواهر، ولم يستبطن الرؤى.

وإذا ما تقدمنا إلى العصر العباسى، فيمكننا أن نرصد فكرة النحت الشعرى عند أكثر من شاعر نحو: (أبى تمام/ بشار بن برد / أبى العلاء

المعرى).

وإذا ما توقفنا مع أبى تمام سنلاحظ قمة الصنعة الشعرية التى تؤصل لحقيقة النحت الشعرى، فشعره لا يأتى دفقة سريعة يمليها عليه شيطان الشعر بل يتخلق على مهل فى رحم العقلانية المستبصرة، حتى قالوا عنه: إنه معقد الشعر؛ لأنه عمد فى صياغة تركيبه الشعرية إلى معنى المعنى، ويقال بأن نشأته ساعدت على هذا التركيب والتعقيد - فضلا عن انتشار الفلسفات المترجمة فى عصره - ولأنه عمل فى صباه عند حائك نسيج فى دمشق، ولما توجه إلى مصر اتصل بالفلسفة الإغريقية، ثم تردد على المسجد، فارتقى بفكره الدينى، وازداد تجريدا وعقلنة لتجربته الشعرية، حتى أن «الكندى» - الفيلسوف - تنبأ له بالموت الباكر عند ما قال: (هذا الفتى يموت قريبا؛ لأن ذكاءه ينحت عمره)[٣].

وروى ابن رشيق عن بعض أصحابه أنه قال: (استأذنت على أبى تمام، فدخلت فى بيت مصهرج .. فوجدته يتقلب يمينا وشمالا، فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلغا شديدا. قال: لا ولكن غيره. ومكث كذلك ساعة، ثم قام كأنما أطلق من عقال فقال: الآن أردت، ثم استمد وكتب ... قال: أتدرى ما كنت فيه منذ الآن. قلت: كلا. قال: قول أبى نواس (كالدهر فيه شراسة وليان، أردت معناه فشمس علىّ حتى مكننى الله منه فقلت:

شرست بل لنت، بل قانيت ذاك بذا .·. فأنت لاشك فيك السهل والجبل)[٤].

وإن صدق هذا النص فهو ترجمة مباشرة للكد الذهنى والتفكير والتغيير وإعادة الصياغة فى أشعار أبى تمام التى جاءت محوطة بصنعة تقربها من مفهوم النحت الشعرى، وفكرة توليد المعانى من المعانى لصياغة معنى المعنى.

وفى العصر الحديث يوقفنا شوقى ضيف مع الشاعر أحمد شوقى الذى قال

٣) هبة الأيام فيما يتعلق بأبى تمام/ البديعى/ ص٢٦.
٤) العمدة/ لابن رشيق/ ١٣٩/١ - ط أمين هندية.

عنه النقاد: إن شعره يقوم على البديهة والارتجال، يقول عنه شوقى ضيف: (..فى صناعته لمسرحياته أنه كان يصنعها قطعا، وكان طبعا يفكر فى أنها حوار، ولكن هذا التفكير كان ثانويا، فهو يفكر أولا فى القطعة المنظومة، ثم يجريها على ألسنة المتحاورين، ولاشك فى أن هذا أضعف بناء المسرحى ...)[٥] ثم يقول عنه أيضا: (.. ودعاه هذا الموقف إلى أن يكون تنقيحه فى مسودات المسرحيات أكثر جدا من تنقيحه فى مسودات القصائد، لأن القصائد لا تحتاج أكثر من نظم الخواطر، أما فى المسرح فلابد من ملاحظة المتحاورين، وضرورات الحوار فى المنظر الخاص ..)[٦]. وهذا إقرار من د. شوقى ضيف بلجوء أحمد شوقى إلى التنقيح[٧] لقصائده، لكنه لم يكن بالدرجة التى كان عليها تنقيحه لمسرحياته؛ لأن المسرحية عمل تركيبى، بينما كان الشعر ـ على حد تعبيره ـ نظما للخواطر.

* * *

ويقودنا هذا إلى صلب اصطلاحنا (نحت الرواية)، فنقول إن كان الشعر العربى فى مراحله وعصوره المختلفة قد حظى بنحت، وهو فن جزئى يمثل حالة شعورية، أو نفثة تعبيرية ... فما بالنا بالفن الروائى، وهو عمل تركيبى، فلابد أن النحت هنا يمثل ضرورة ملحة وأساسية؛ ولأن الرواية Novel فن متجدد، والتجديد يحتاج إلى تفيكر عميق، وإعداد يفوق إعداد القصيدة، ويكفى أن نضرب مثلا بـ «فلوبير» الذى قرأ ما يقرب من ألف كتاب لينهيأ وليجمع معلومات تمكنه من كتابة «رواية وثائقية».

إن المبالغة فى النحت الشعرى غير مقبولة، لأنها يمكن أن تأتى بنتائج عكسية، عندما تزيد درجات الصنعة والتكلف، فتفسد شعر الشاعر، ويصبح الشعر ثقيلا على الآذان، وربما يكون للنظم أقرب منه إلى الشعر، ولكن التزيد

٥) شوقى شاعر العصر الحديث/ د. شوقى ضيف/ ص٦٧.
٦) المرجع السابق.
٧) راجع كتاب شوقى ضيف، حيث نشر المؤلف نماذج من مسودات قصائد أحمد شوقى.

فى الصنعة الروائية، لابد أنه سيزيد الرواية جودة وإتقانا؛ لأن مجالات التجديد فى الفن الروائى مفتوحة، بل إن المصطلح نفســه Novel يعنى التجديد فى الشكل الفنى والأداء، والبحث عن شكل فنى جديد ومتميز أصبح نقطة الارتكاز الأساسية فى صياغة التجربة الروائية عند الروائيين. ولكن الأمر يختلف فى الشعر، لأنه محكوم بعروض وموسيقا .. ومجال التجديد محدود للغاية. أما الرواية فهى لا تعرف القوانين، وإن كانت تفيد من عناصر تطوعها لتتناسب مع التجارب الروائية المتباينة والمتجددة، ومن هنا تزداد حاجة الروائى إلى النحت ليقدم شكلا روائيا يتفرد به ويتناسب ويستوعب تجربته. ويصبح البحث عن شكل روائى مهما ولازما. لأننا لو لخصنا عملا روائيا رائعا، فإن التلخيص سيلغى وجود الشكل والأسلوب، ومن ثم ينطفئ بريق العمل؛ لأن المقومات الجمالية المترتبة على العناصر الجمالية، والمكونة للشكل الروائى ستختفى، وتختفى معها براعة الروائى وبراعة النحت.

إن جمال الموسيقا يكمن فى أن الشكل والمضمون كلاً منهما يمثل امتدادا طبيعيا للآخر، والأمر نفسه بالنسبة للعمل الروائى الناجح، الذى يشعرنا فيه الروائى بمدى توافق المضمون مع الشكل الذى صيغ فيه، ووضع له[٨].

وبما أن الرواية جنس أدبى وثيق الصلة بالمجتمع .. فما يقدمه ـ غالبا ـ يمثل نوعا متقدما من المحاكاة أو إعادة صياغة الواقع، وإعادة الصياغة تترجم عدم قناعة الروائى بما تتصيده حواسه وعقله لما هو موجود بالفعل فى مجتمعه وبيئته، ومن ثم تتسع رقعة إعادة الصياغة والنحت (حذف # إضافة/ تقديم # تأخير/ توسع # إيجاز ...) ومن ثم فنحن أمام حرفة نحت الرواية، وهى صنعة تعتمد على التوليد الذهنى، وتستعين بالإبانة اللغوية، والصياغة الأسلوبية بإيحاءاتها وتكثيفها، لتعكس المشاعر والانطباعات والمعلومات والأحداث،

٨) فكرة تقسيم العمل الروائي إلى شكل ومضمون ودراسته على هذا النحو فكرة قديمة لأن كلا منهما مرتبط بالآخر .

والتى يروض الروائى معضلاتها فى مسوداته حتى يصل إلى الشكل الروائى الجديد، والمميز لفكرته.

وإذا كنا قد رأينا النحت الشعرى فى أدبنا العربى، ورأينا أن النحت الروائى ألصق وأجدر بفن الرواية ... بحيث لا يمكن أن نتصور كتابة رواية دونما معايشة لنحتها فكريا أو عمليا فى مسودات ...، وهذا يسلمنا بدوره إلى عدم تصديق المقولة القديمة التى رددها علماء النفس وشاعت، وكان مؤداها أن الفنان (الروائى) فى لحظة الإبداع ينتقل إلى حالة لاشعورية، هى مقولة - إذن - لم تبلغ من الدقة منتهاها، بل إن الروائى قد يكون على النقيض تماما فى لحظة الإبداع، لأنه يكون فى حالة توقد ذهنى وحضور شعورى ونفسى.

ويؤيد علماء النفس المحدثون ما نذهب إليه، فالدكتور مصرى حنورة يردد ما جاء به د. سويف من نفى للادعاءات التى تذهب إلى فورية الفعل الإبداعى وحدوثه نتيجة إلهام مباشر، أو فيض تلقائى[٩]. بل ولجأ علماء النفس إلى الحديث عن تعمد اللحظة الإبداعية، والمشكلات التى تواجه المبدع فى هذه اللحظة، التى تتميز بأمرين:

أولهما: الجهد المبذول عمدا لتحقيق هدف ما.

آخرا: حساسية نقدية وجمالية بارزة لترشيد خطوات الجهد المبذول[١٠].

بل وحدد علم النفس الإبداعى المشكلات التى تعترض الروائى أثناء العملية الإبداعية، فمثلا: يقع الفنان فى قبضة الثنائيات المتباعدة، وفى عملية النحت الروائى عليه أن يحسن اختيار أحد الأطراف الثنائية بما يتناسب وتجربته الإبداعية، مثل:

* التقليد = الابتكار.
* جمالية الإبداع = أحكام النقاد

٩) الأسس النفسية للإبداع فى الرواية/ د. مصرى حنورة/ ص.٢١٠.
١٠) السابق / ص٢٠٣.

* التحرر من القيم المجتمعية = التمسك بالقيم المجتمعية.
* الصور الذهنية = الصور الواقعية ... (١١)

فالفارق بين الصور الذهنية، والصور الواقعية - مثلا - فى الإبداع الروائى يتمثل فى أن الأولى مرتبطة بالتوتر النفسى والأحاسيس والمشاعر، ولذلك تواجه الروائى صعوبة الإخراج عندما يعمد إلى ترجمة صوره، وأفكاره محملة بالمشاعر والأحاسيس.

١١) راجع كتاب (سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب) / يوسف ميخائيل/ ص٩٢ وما بعدها .

تشكيلات النحت الروائى:

يعد العمل الروائى فى صورته النهائية جامعا لمتعتى الزمان والمكان معا، وهى متعة قلما تجتمع فى جنس فنى واحد، لأن الموسيقا - مثلا - متعتها فى الزمان، والنحت والرسم متعتهما مكانية، وإن كان القول بزمانية المتعة الموسيقية لا ينفى المكانية، والقول بمكانية متعة الرسم أو النحت لا ينفى الزمانية بقدرها الضئيل.

والفن الروائى أثناء صنعته وأدائه يكون الروائى فيه أقرب إلى النحات فى صنع تمثاله (إن الحركة المتأنية ليد الصانع الماهر، يمكن ملاحظتها بجلاء، بينما يقل الاهتمام تدريجيا باكتمال الشكل، وهو أكثر شبها بالتمثال منها بالصورة. إذ يشمخ التمثال كاملا لوحده، حالما تمسكه اليد .. وتنسحب منه)[١٢]، ويد النحات هنا تشابه - إلى حد كبير - يد الروائى (السارد) حيث يوجد بطريقة مباشرة وغالبة فى التجميع الأولى للمادة، وربما يسجل بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب، أو بضمير الجماعة ....، ويفسر علماء النفس استخدام المبدع لـ الأنا والـ نحن فى التسجيل الأولى، وبداية الاندماج فى العمل، فيقولون: إن نسيان الذات، والتوصل إلى الـ نحن هى حالة تقيم ائتلافا اجتماعيا مقصودا بين الكاتب، وبين مجتمعه الذى يعبر عنه، وهنا يكون الإبداع غير قاصر على الروائى، بل اعتقد أن الـ أنا والـ نحن كلاهما معطاء، فأنا المبدع مترجمة لما يجسده الـ نحن، ولا سيما إن كان الموضوع الروائى اجتماعيا، لأن الـ نحن هنا يمثل التغذية المرتدة Food Back[١٣].

الأنا الإبداعية:

على المستوى الإبداعى تعد الفردية الروائية (أنا المبدع) مظهرا، لأنه من الصعب أن نصف تطور شخصية ما بمعزل عن الهيكل المجتمعى. والضمائر فى

١٢) صنعة الرواية/ بيرس لوبوك/ ص٨.

١٣) راجع الأسس النفسية للإبداع الروائى/ مصرى حنورة.

الإبداع الروائى تتحرك، تتداخل، تتبادل مواقعها، بل وربما تنهار المسافات ـ بمفهومها اللغوى ـ بين الضمائر، فالضمير «أنا» يخفى وراءه الضمير «هو»، ويصبح استخدام الضمائر ضرورة للتمييز بين مستويات الوعى واللاوعى عند الشخوص[١٤].

لقد استثمر الروائيون شخوصهم، لاستعراض أسرار المجتمعات عن طريق علاقة سرية بين الكاتب والقارئ، ويكفى أن يشير «بلزاك» ـ مثلا ـ إلى الشذوذ الجنسى؛ ليرمز به إلى انقلاب فى الطبقة الاجتماعية.

إذن فارتباط الشخصية الروائية بمجتمعها يعد وثيقا، وتعبير الروائى عن الشخصية يعد وثيقا أيضا، بل ربما تأتى الشخصية ناطقة بأفكار الروائى، ولا تزيد المهارة الروائية هنا عن استبدال ساذج بين الروائى وبطله، ويكثر هذا فى الروايات الذاتية، حتى لو استعان الروائى بضمير الغائب (هو) بدلا من ضمير المتكلم (أنا)، كما فعل طه حسين فى الأيام.

وهذا الارتباط يبدأ منذ بزوغ الفكرة الروائية، وكما نبدأ دراسة علم الهندسة بالحديث عن النقطة (الفكرة والشخصية على مستوى الرواية) وأن الخط المستقيم هو مجموعة نقاط، فكذلك (نبدأ الفكرة الروائية بتفهم الجماعة كأنها مجموعة أشخاص إلى اليوم الذى ينبغى لها فيه أن تقر بعجزها عن تحديد الصفة الخاصة لشخص ما إلا باعتبارها تلاقيا بين مجموعات عديدة)[١٥].

ومن ثم يبقى الفارق بين أنا المتكلم، وهو الغائب عبارة عن مسافة التأثير الروائى على المتلقى، فالضمير أنا يسمح لنا ـ المتلقى ـ بالغوص فى الداخل، واستخدام الروائى لـ أنا ـ يلغى به الفارق بين زمن القصة، وزمن المغامرة، ولا ـ سيما فى حالات الحوار الداخلى ـ المنولوج ـ . أما الضمير «هو» فيتركنا ـ

١٤) راجع (تحليل القصة) كتاب رولان بارت.

١٥) المرجع السابق / ص٤٦.

كمتلقين - فى الخارج - كما يقولون - .

وليس معنى ذلك أن الضمير «أنا» فى السرد أفضل من الضمير «هو» ، بل ربما العكس هو الأصح، وهذا لا يتحدد إلا حسب التجربة الفنية الخاصة بكل رواية بذاتها.

وإذا أردنا أن نقيم فنية السرد، فلابد من تحديد موقع السارد وأبسط الطرق الفنية استخدام ضمير المتكلم، ومن ثم فاستخدام ضمير الغائب يعد خطوة فنية متقدمة إلى حد ما، لأنه يسمح لـ الأنا بالاختفاء المؤقت، أو الاختفاء القريب - إن صح التعبير - .

وإذا كانت فنية العمل الروائى تتحدد - بداية - بمدى ظهور أو اختفاء السارد فى سرده، فنستطيع أن نحدد ثلاثة مستويات تعبر عن الإجادة الفنية التصاعدية..

- **المستوى الأول:** يكون السارد هو الروائى هو البطل - أقل فنية -.
- **المستوى الثانى :** يختفى الروائى داخل أحد الشخوص الأساسية فى الرواية.
- **المستوى الثالث:** يختفى الروائى أو السارد، لأنه يقوم فقط بتحريك كائنات الورق، ومن ثم لا يشعر القارئ بوجوده ألبتة يترك شخوصه الروائية تتحرك بحرية تامة، فتتخلق بوعى ذاتى متميز، ولكنه منتمى إلى جماعته بأوصال تضعف وتقوى حسب الحركة الروائية.

وهذا المستوى الثالث هو الأفضل فنية، لأنه يتميز بحيادية مطلقة عندما يختفى الروائى تماما من روايته، وهذه درجة لا يجيدها إلا الروائى المتمكن.

ويلاحظ الباحث أن المستويين الأول والثانى قد سيطرا على روادنا عندما

وقعوا جميعا فى دائرة الأنا، وإذا وجدنا أسبابا خاصة بكل روائى، فإننا أيضا نستطيع أن نجمل سببا عاما أدى إلى سقوط روادنا فى دائرة الأنا السردية، وهو أن الفن الروائى لم يتمكن منهم، ولم يتمكنوا منه، ولم يصلوا إلى درجة الاحتراف السردى الذى يمكنهم من الاختفاء. وقد يكون الإحباط الذى أصابهم عندما عادوا من أوربا وصدموا بواقعهم فى مصر، ووقعوا فى المفارقة بين آمالهم الطموحة، وبين حواجز القهر والعقبات فى مصر ممثلة فى (الاستعمار / الإقطاع / الملك) .. فارتدوا إلى ذواتهم فى عزلة أو فى شبه عزلة، فتضخمت الأنا السردية، ولا سيما فى السير الذاتية المباشرة وغير المباشرة.

وإذا أردنا الاستشهاد السريع على وقوع روادنا فى دائرة الأنا، فمن السهل - مثلا - أن نكتشف مكان «هيكل» فى «زينب» ، والحكيم واضح فى «عصفور من الشرق» وهو فى مصر لا يصعب علينا معرفته فهو النائب فى «يوميات نائب فى الأرياف». وعقلنة التجربة فى «سارة» العقاد، تحدد لنا موقعه عندما يتقمص شخصيته «همام» ويرغب فى التحليل والتعليل وفلسفة المواقف. وفى «إبراهيم الكاتب» يتعمد المازنى أن يخفى ذاته فى مقدمة الرواية عندما يعدد الفوارق بينه وبين البطل ...، ولكن ما أن نتقدم فى قراءة الرواية حتى يتقمص المازنى بطله ويواجهنا بسيرته الذاتية.

وقد حاول طه حسين - وهو الأكثر ظهورا فى أعماله القصصية والروائية - أن يبرر دورانه فى فلك الأنا السردية، فاعتبر ذلك طريقة فى القص تتصل بحرية الإبداع رغبة منه فى كسر تقليدية الأداء القصصى (.. ولو كنت أصنع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول، لأنى لا أومن بها، ولا أذعن لها...)[16] ويقول : (.. ويجب أن تكون الحرية هى الأساس الصحيح للصلة بين القارئ وبينى حين أكتب أنا ويقرأ هو)[17] إلا أن سلبيات هذه الطريقة

---

١٦) المعذبون فى الأرض /ص١٧.
١٧) ما وراء النهر/ ص٨.

أوقعت طه حسين فيما وقع فيه هيكل والحكيم، ففى «أديب» يترك صديقه الأديب ليتحدث عن نفسه، بل ويحاوره فى صفحات طوال .. .

ويعد «نجيب محفوظ» أول من فتق شرنقة الأنا السردية، عندما وصل إلى درجة فائقة من الإجادة الفنية فى «الثلاثية»، وأصبح من الصعب علينا أن نحدد مكان الرواى، بل من الصعب أن نقع مباشرة على فكر المؤلف فى شخصية من شخوصه داخل الرواية. اللهم إلا إذا لجأنا إلي التفسيرات الأيديولوجية والمذهبية، ومذهبنا نجيب محفوظ بمذهب ما ـ رغم أنفه ـ.

وعلي الرغم من أن المستويين السرديين الإبداعيين الأول والثانى يمثلان درجة متواضعة فى الفن الروائى لوقوعهما فى دائرة الأنا. إلا أن هذا الحكم الاجتهادى ليس مطلقا، لأن التجربة الروائية غالبا ما تحدد شكلها وطريقة عرضها، وربما نجد تجربة قد فرضت على كاتبها الأنا السردية .. وأجادها الروائى؛ لأنها تناسب فكرته فتلاحمت مع المضمون تلاحما يصعب فصله، فربما تكون الأنا السردية هنا مستحسنة؛ لأنها زانت التجربة وأصقلتها فنيا.

* * *

وإذا كان حجم تواجد الروائى فى روايته يحدد ـ بدرجة كبيرة ـ مدى فنية الأداء الروائى، ومن ثم الحجم الفنى للرواية، فإن الباحث لن يتوقف عند هذا الحد من تواجد الروائى ...، لأننا نحكم على الروائى من خلال النص فى صورته الأخيرة، وليس هذا مبحثنا بالدرجة الأولى، لأننا نعمد إلى الحديث عن النحت الروائى فى العملية الإبداعية. ومن ثم التوقف عند حجم تواجد الروائى فى روايته على هذا النحو السابق سيوقع الباحث فيما يمكن أن نسميه بالقراءة الشكلانية للنص الروائى، وهى قراءة تلغى البعد الذاتى للروائى فى العملية الإبداعية. ولكننا نحاول أن نقترب من الروائى أثناء عمليته الإبداعية، لنرى عن قرب تصرفه فى عناصر العمل الروائى، وكيف يواجه الخيارات الصعبة

لفكرته الروائية حتى تتبلور فى صورتها الأخيرة مرورا بمسوداته.

وإذا كان السرد يتعلق بالسارد، فمعنى ذلك أن الروائى يفكر فى السرد ويعد له، وهذا الإعداد يعكس مهام السارد الروائى .. فالفكرة تتخلق عند الروائى نتيجة قراءة أو التحام مجتمعى أو ... ثم تسعى الشخصيات إلى الظهور محملة بسمات ذاتية تتصل بفكرة الرواية، ومن ثم الأحداث التى يقوم الروائى بترتيبها، وعرضها يتطلب مرونة التنقل بين المستويات الزمنية (ماضى / حاضر / مستقبل) وفى عملية التنسيق الخطابى سنجد أنفسنا مع الروائى أمام ثلاثة أنواع للسرد تتناوب الظهور دونما ترتيب زمنى منطقى، وإنما بترتيب الزمن الفنى الذى يتصل بالحبكة الروائية. والمستويات الزمنية الممكنة هى:

ماضى / حاضر / مستقبل
ماضى / مستقبل / حاضر

حاضر / ماضى / مستقبل
حاضر / مستقبل / ماضى

مستقبل / حاضر / ماضى
مستقبل / ماضى / حاضر

وأنواع السرد تتصل مباشرة بالمستوى الزمنى المنتمى إليه:

١ - السرد التابع[١٨]:

(وهو السرد الذى يقوم فيه الراوى بذكر أحداث قد حدثت قبل زمن السرد) ويأتى هذا النمط السردى بصيغة الماضى، وهو الأكثر شيوعا فى الفن الروائى بخاصة.

٢ - السرد المتقدم:

وهو سرد استطلاعى ويوجد بصيغة المستقبل. وهو أقل أنواع السرد

١٨) اقتبس الباحث هذا التقسيم السردى من كتاب (مدخل إلى نظرية القصة) ص٩٧ وما بعدها.

استخداما فى الفن الروائى. علما بأن مستقبل الماضى ماض بالنسبة لزمن السرد[١٩].

٣ ـ السرد الآنى:

وهو سرد بصيغة الحاضر ومعاصر لزمن الرواية، أى أن أحداث الرواية وعملية السرد تدوران فى آن واحد. والمنولوج يتصل بهذا النوع حيث يأخذ الحدث فى الزوال عندما تخاطب الشخصية نفسها.

والإحصاءات الأولية للمسودات الروائية تثبت الحجم الأكبر لظهور الروائى فى سرده بطريقة مباشرة، وإن كان هذا الحجم يقل تدريجيا من مسودة إلى أخرى حتى يصبح الروائى أقل تواجدا فى سرده. إلا أن نوع السرد المرتبط بزمن السرد ـ كما ذكرنا ـ نلاحظ أن السرد التابع هو المسيطر سيطرة غالبة على مسودات العمل الروائى، وكأنه النوع والزمن الآمن لخطوات الروائى الأولى المقيدة أو الوئيدة، وقلما نجد سردا آنيا، ويندر أن نجد سردا مستقبليا فى المسودات الأولى للعمل الروائى، لأن هذا التشكيل السردى يأتى فى مرحلة متقدمة جدا من عملية النحت الروائى.

وإذا كان العمل الروائى ينتمى إلى الكتابة الذهنية ـ وهو كذلك ـ وليس مجرد محاكاة ساذجة، أو تسجيلات انطباعة، إذن فالكتابة على هذا النحو صنعة، والصنعة فى حاجة إلى أدوات، ليبحث بها الروائى عن تشكيلات جديدة بالنحت الروائى؛ لأن الروائى لا يصطنع كلمات بقدر ما يركب مواقف ويرسم رؤى تستمد وجودها ومدادها من (المعاناة الواقعية ..) والنحت يتطلب التمكن من الأدوات الفنية بقدر ما يتطلب فكرا متجددا من الواقع والتراث، ولا ريب أن الروائى لكى يسخر هذه الأدوات، فإنه سيواجه معادلات صعبة فى لحظات الإبداع الروائى.

١٩) كما نلاحظ فى روايات الخيال العلمى مثلا ذات الأحداث المستقبلية، ولكن السرد بالماضى وماضى المستقبل هنا هو بدوره ماض.

معادلات النحت الروائى:

عندما نقرأ رواية فى صورتها الأخيرة، قد نتناسى مع متعتها معادلات النحت الروائى التى اعتصرت الروائى اعتصارا، حتى تمكن منها، ووحد بينها، وقام بفاعلية الموحد، ليصهر أدواته الفولاذية، بأفكاره المتأبية غير المطواعة، وليشكل معادلات النحت الروائى من:

مادة　　* فكرة　　* شكل فنى

وقد ترفض بعض الاتجاهات النقدية تقسيم العمل على هذا النحو، ونحن معهم، إلا أننا هنا لا نتعرض للعمل الروائى فى صورته النهائية حتى نختلف على تمزيقه بين شكل ومضمون، ولكننا هنا بصدد رصد للعملية الإبداعية ونحت الرواية، ومن ثم فلابد أن الرواية كانت فى مهدها داخل المسودات الأولية على هذا النحو المتفرق ربما فى عقل الروائى أو مسوداته (فكرة / مادة / شكل فنى ..). وربما تسبق أى من هذه الأدوات إلى عقل الروائى، فيقوم « بالبحث عن الأداتين الآخرين ويمارس فاعلية الموحد فى عملية تقريب وتجنيس وتناسق حتى تتخلق الرواية فى مسوداته .. ثم فى صورتها النهائية عندما يرضى عنها الروائى.

وإذا كانت هذه الأدوات الإبداعية الأولية محددة، إلا أنه من الصعب تحديد أسبقية هذه الأدوات عند الروائى، ولكن أبسط ترتيب لهذه الأدوات سيضعنا معا أمام ثلاث معادلات فى عملية النحت الروائى:

١ - الفكرة ←── المادة ←── الشكل الفنى

قد نرتضى هذه المعادلة إذا كنا أمام رواية واحدة بتجربة واحدة وروائى واحد، ولكننا إذا رغبنا فى البحث عن تعميم لأسبقية هذه الأدوات الإبداعية عند الروائيين ...، وعلى مستوى المنتوج الروائى، فلابد من افتراض وجود المعادلتين الآخرين، وهذه المعادلة الأولى هى أشهر المعادلات النحتية عند

الروائيين إذ غالبا ما تقفز الفكرة نتيجة مؤثر ما... ثم يبحث الروائى عن مادة تبلور فكرته .. ثم يبحث عن شكل فنى يجسد الأحداث ويظهر الفكرة على نحو ما... .

وربما تكون المادة هى المستنبِتة للفكرة، ومن ثم يبحث الرائى عن شكل فنى مناسب:

٢ - المادة ← الفكرة ← الشكل الفنى

وإذا كانت (الفكرة والمادة) تتسابقان فى أولوية الظهور نتيجة لارتباطهما بالمجتمع (المتغير)، وتولدهما من (واقع متحرك) .. فتولد المعاناة تدفع النزعة الإبداعية. ويمكن أن تستمد (الفكرة/ المادة) من قراءات أيضا. وفى الحالتين نلاحظ أن الشكل الفنى يتوارى ... وقد يكون ترتيبه على هذا النحو مقبولا ولاسيما فى الروايات التقليدية المثلثة الشكل (أحداث / عقدة / حل). إلا أن الروايات الحديثة التى بدأت تستشمر تجدد مضمون المصطلح الروائى Novel، والتى انطلق أصحابها بغية تجديد الشكول الروائية والعناية بها مؤخرا، تجعلنا نفسح مكانا مهما للمعادلة النحتية الثالثة .. والتى شاعت بين الروائيين مؤخرا، حيث احتجز الشكل الفنى المقدمة.

٣ - شكل فنى ← فكرة ← مادة

وذلك لأن الروائيين المحدثين يبحثون عن شكل فنى جديد بالقدر نفسه - وربما يزيد - الذى يبحثون فيه عن فكرة جديدة، ومادة روائية متميزة. ومن ثم أصبح الشكل الفنى هو الأسبق إلى الروائى، لأن الروائى نفسه دائم التفكير فى شكل فنى جديد .. ومن ثم يسخر الروائى مصادره لتقديم شكل جديد، كأن نجد روائيا يوحى له البحر بتقديم روايته فى صورة موجات بدلا من الفصول[٢٠]، ونجد روائيا يقرأ فى التراث فيقدم روايته فى شكل تحقيق[٢١]، ونجد البعض

(٢٠) مثل «قاضى البها وينزل البحر» لمحمد جبريل.

(٢١) مثل «قاهر الزمن» نهاد شريف و «من أوراق أبى الطيب المتنبى» لمحمد جبريل.

الآخر يستعين بشكل تراثى معين كالاستعانة بشكل الليالى العربية(٢٢).

وفى النحت الروائى يلاحظ الباحث أن (المادة) هى أكثر هذه الأدوات تغيرا وتبدلا ... ونحتا، لارتباطها بالمحاكاة والصياغة اللغوية، والإطار الزمنى، ولأنها تحتوى على وسائل المهارة الفنية (لغة / زمن / حدث / صياغة ..)، ولأنها الأساس الذى يحمل الفكرة، ويظهر الشكل الفنى.

وإذا كان الباحث يرصد أسبقية هذه الأدات، ويعلل لها، فيود الباحث أن يضيف هنا أن العملية الإبداعية متصلة اتصالا وثيقا بالذات المبدعة (الروائى)، وطبعى أن الحكم على (الروائى) بهذه الحدة لن يبلغ بنا قدر الدقة المنشودة، ومن ثم فلنضف إلى ذلك ثنائية السبق والتولد وهو أمر ممكن الحدوث، ومنطقى إلى حد بعيد، كثنائية ظهور المادة والشكل الفنى، بمعنى أن الكائن يأتى بهيأته (مادة وشكلا معا)، والنبات كذلك فيخرج من الأرض (مادة وشكلا). ومعنى ذلك أن الشكل الذى يتخلق مع المادة ـ فى ثنائية التولد ـ قد يأتى جديدا فى أكثر الأحايين، وقويا أيضا، ولا يصح أن يورث؛ لأن محاولة التقليد هنا ستكون عقيمة إلى حد بعيد. وتظل الفكرة هنا تابعة لثنائية هذا التولد .. أو سابقة عليهما .. وفى الحالتين ستكون الفكرة متفردة التخلق والتولد.

وإذا كنا نرصد لأسبقية التولد لأدوات الروائى الأساسية، ففى الحقيقة نرصد لحظة .. وربما جزءا من اللحظة الإبداعية .. وربما تطول العملية الإبداعية إلى لحظات بل وأيام، ويتوقف هذا على إمكانية الروائى وموهبته، ومدى توفيقه فى ممارسة مهمته الأساسية وهى فاعلية الموحد بين هذه الأدوات الأساسية لينطلق فى النحت والبناء.

أما علماء النفس فلهم رأى آخر فى أسبقية الإبداع الفنى عامة، حيث

٢٢) مثل «ليالى ألف ليلة» نجيب محفوظ / «الحوات والقصر» للطاهر وطار / «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان .. / ... .

يتفق عدد كبير منهم (باتريك / برجسون / ارنهم / سويف / مصرى / حنورة)(٢٣)، يتفقون فى أقوالهم إن الكل يتجسد قبل الأجزاء فى العمل الفنى. وإذا أردنا أن نطبق ذلك على الرواية، فإننا سنلاحظ أن (المادة) تمثل أجزاء، ومن ثم سيتوارى تواجدها بعد الفكرة بل والشكل الفنى أيضا ... ولكن الباحث يرى أن جزئية من العمل الفنى ربما تضيئ جنبات العمل، وتستحضر الكل والأجزاء .. ومن ثم فمعادلات النحت الروائى التى ذكرناها ممكنة الحدوث، وأضفنا إليها إمكانية ثنائية التولد، والتواجد المتوحد لهذه الأدوات الأساسية.

٢٣) راجع: أسس الإبداع النفسى فى الرواية/ مصرى حنورة.

الروائى الإيحائى والروائى الموثق:

الروائى محصلة لتداخلات دائرية متباينة وقد يضيق الروائى دائرة إبداعه الروائى على نقطة بعينها يلتقطها فى قراءاته من (التاريخ / الأساطير / ... / ...) أو من مجتمعه. وقد تتسع دائرته لتقترب من التعميم أكثر منها إلى التخصيص، عندما تكون رغبة الروائى فى تضييق دوائره الإبداعية فتقفز الفكرة أو الشكل الروائى، وهنا يكون الجنين الروائى قد استقر بصورة مبهمة أو قل بطريقة مشوشة، بسبب ما يعترى الروائى من توتر إبداعى، ويقل هذا التوتر تدريجيا عندما يتخلق الجنين الروائى فى رؤية الروائى، وهذا التخلق يفتق شرنقة الإبهام والغموض، يتركز بصورة أساسية فى نقطة الانطلاق للروائى، فإن لم يقع الروائى على نقطة انطلاق قوية ومقنعة .. ربما ينصرف عن موضوعه إلى موضوع آخر، وإذا وجد نقطة الانطلاق فإنه سيبدأ بداية تتابعية أو بداية كلية:

فى البداية التتابعية يكتفى بعض الروائيين بالبداية اعتقادا منهم أن البداية ستفتح لهم الأبواب ليصولوا ويجولوا فى موضوع الرواية .. ويترك الروائى نفسه مع موضوعه يتلاعبان، ويتحركان حتى تتم الرواية. وهذه الطريقة التتابعية تقل فيها مسودات الروائى، ويقل معها التغيير والتبديل على الرغم من عفوية الأداء الروائى والمعتمد بصورة أساسية على موهبة الروائى ومدى تمكنه من أدواته الفنية الفاعلة للنحت الروائى بأقصر الطرق.

أما البداية الكلية فهى التى يبدأ فيها الروائى التخطيط لعمله الروائى مادة وشكلا، وحظ الصنعة والنحت هنا أوفر، وعلى الرغم من رسم الخطوط العراض للعمل إلا أن لحظة التنفيذ تختلف عن لحظة التخطيط، لأن الأولى عقلانية طاغية، والأخرى عقلانية مفعمة بالمشاعر والأحاسيس المنفعلة .. ومن هنا لابد من نقاط خلاف لا حصر لها .. وتظهر فاعلية الأدوات الفنية فى حسم الموقف، ومسودات هذه الطريقة الإبداعية أكثر من سابقتها.

ومن خلال استطلاع عام لمنتوج الفن الروائى، يستطيع الباحث أن يقسم الروائيين المبدعين إلى قسمين:

١ - الروائى الإيحائى.
٢ - الروائى الموثق.

وكلاهما يتمتع بالموهبة الفنية، وبصفة الإبداع، لأنهما يبحثان - فى رواياتهم - عن هويات، وتوظيف تراثى، وصور بنت التراثى، وكلمات تستمد مدادها من نفسية مبدعها لا من معاجم اللغة، وصياغة أسلوبية تنسجم مع الدفق الشعورى، وأحداث روائية تستنفد طاقات التجربة الروائية، وتضيئ أبعادها.

إلا أن ميزان النقد العادل لا يسوى بين الروائى الايحائى والآخر المؤثق؛ لأن الروائى الإيحائى ينحت من ذاته (ثقافة خاصة + موهبة) ويعتمد على حسن امتلاكه لأدواته الفنية التى يجيد توجيهها، ويقوم إبداعه على فكرة الخلق المعاكس، وليست المحاكاة الساذجة، إنه يذكرنا بأبى نواس الشاعر الذى تناسى الأشعار التى كان يحفظها .. وتفرغ للحظات إبداع منفرد، فجاء مجددا، ولم يقع فى براثن التقليد. إننا نشعر مع الروائى الإيحائى بأنه فى تجربته الروائية قد استحال كله إلى كتلة من الحواس المنفعلة المتحفزة، وورواياته تحتاج القارئ المنتج، ليرقى إلى مستوى الإبداع الروائى الذى يقرأه. إن الروائى الإيحائى هو الذى ينجح فى تحقيق التعادلية بين القطبين المتعارضين (الداخل ≠ الخارج) فلا هو ملتزم بمحاكاة يسد فى سبيلها منافذه الداخلية، ولا هو غارق بالتزام داخلى سريالى يتناسى معه انتماءه الخارجى.

ونمثل للروائى الإيحائي بعبده جبير وروايته «تحريك القلب» حيث ولد من ذوات شخوصه ذاتا ثالثة توحد بين الذات الحاضرة (ارتباط الذات بالواقع)، والذات المنسحبة (الزمن الماضى بانسحاقاته + الزمن المستقبل بآماله الغائمة)

لتستحيل شخوصه إلى ما يمكن أن نسميه بالذات الثالثة الأقرب إلى الزمن النفسى المتوحد والمستمر والمتجاوز للتقسيمات التقليدية (ماضى / حاضر / مستقبل).

ويعتمد عبده جبير فى روايته (تحريك القلب) على مواجهات متوازية لشخوص روايته، ولا نستطيع أن نقول «منولوجات» متوازية، لأن وعى الشخصية بواقعها يوازى ارتباط الشخصية بداخلها وبأغوارها، وينجح فى بسط كل منهما ليصبح امتدادا للآخر. وعلى الرغم من التوحد المكانى (البيت)، وتوحد الأمل فى المكان .. إلا أن كل شخصية احتفظت لنفسها بقدر كبير من التميز[٢٤].

أما الروائى الموثق، فالباحث يشعر مع منتوجه الروائى بأنه أمام باحث أكثر منه مبدعا؛ لأن الروائي الموثق يضيق من دوائره الإبداعية، ليركز على موضوع بعينه، وهنا يبدأ فى العودة إلى المراجع الرئيسة التى تتناول موضوع روايته ليستزيد، وليجمع المعلومات. وهو هنا على النقيض من الروائى الإيحائى الذى ينفتح ثقافيا، فينوع قراءاته وثقافته .. ومنها يمكن أن يغتنم شكلا أو فكرة، تماما كما يلاحظ الباحث على «عبده جبير» فى «تحريك القلب»، والتى أفاد فيها من الموسيقا والسيمفونيات، فشكل روايته تشكيلا أقرب إلى البناء الموسيقى منه لأى شئ آخر ..[٢٥]. أما الروائى الموثق فهو يجدد اهتماماته، بل وقراءاته، وأصبحنا أمام باحث تواجهه مشكلة، وهى كيفية الإفادة من قراءاته المتخصصة فى بناء روايته الفنية، بحيث تظهر براعته الإبداعية وبصمته الذاتية عندما ينجح فى تحويل اللغة المعجمية العلمية إلى كتابة فنية أكثر رحابة ومليئة بالاكتشافات، وتحريك الدلالات بالصور المركبة والرموز.

---

٢٤) راجع بالتفصيل الدراسة عن (تحريك القلب) فى الفصل الثانى من هذا الكتاب.

٢٥) راجع فى الباب الثانى دراسة عن هذا العمل فى الجزء التطبيقى.

إن الكتابة الروائية عند الروائى الموثق تفرض عليه بالضرورة البحث المستمر عن الأمور الخبيئة؛ لتضيئ له عتمات ودهاليز موضوعه، ويبقى دور الروائى المبدع هنا قد تركز حول (التوفيق بين الكائن الثابت، والكائن الصائر أو المتحول)[٢٦]، والكتابة الفنية هنا (هى تعبير عن مسافة وسطية تمتد بين نقطة ما كان عليه الوجود الخارجى ونقطة ما صار إليه)[٢٧]؛ لأن الكتابة الروائية هنا تبدل الحقائق الموضوعية، وتوظف المعلومات التاريخية الثابتة بما يتناسب والصياغة الروائية. إنها لغة التصفى القادرة على التعبير، والحاملة للمشاعر والتحولات الإنسانية والتاريخية والأسطورية، وتحويلها من صورتها الغائمة المعتمة إلى صورتها الفنية الرامزة بظلال الاستلهام أو التوظيف الفنى.

والروائى الموثق يتجسد فى «فلوبير» الذى قرأ ما يقرب من ألف كتاب استعدادا لكتابة رواية وثائقية.

وتأتى روايات الخيال العلمى فى المرتبة الثانية، إذ أن صاحبها لابد أن يتمتع بقدر كبير من المعلومات العلمية والفلكية، ليتمكن بخياله الجامح من تطويع هذه المادة واستثمارها بموهبته الروائية، كما نجد عند «چول ڤيرن». وعند «نهاد شريف» فى أدبنا العربى المعاصر.

وتأتى الروايات التاريخية فى المرتبة الثالثة من هذا النوع، لأن صاحبها لابد أن يحيط علما بالفترة التاريخية المختارة لروايته، وقد يلجأ بعضهم إلى الالتزام باللزمات التعبيرية السائدة فى فترته التاريخية المختارة لروايته كما نجد فى رواية «الزينى بركات» و رواية «من أوراق أبى الطيب المتنبى»[٢٨]. أو نجد الروائى يغرق نفسه فى التراث لدرجة الإكثار من الاقتباسات المباشرة، كما نجد جمال الغيطانى فى تجلياته وغير تجلياته[٢٩]. أو كما نجد نوعا آخر من

٢٦) الكتابة الفنية/ ص٣٧.

٢٧) السابق/ ص٣٧.

٢٨) الأولى لجمال الغيطانى والثانية لمحمد جبريل.

٢٩) راجع تجليات الغيطانى الذى استعان بصفحات كاملة من الفتوحات المكية.

التوثيق عند إبراهيم أصلان ولا سيما فى رايته «بيروت» حيث استخدم المونتاج والملصقات النصية.

وإذا كان الباحث يرى أن فنية الإبداع عند الروائى الموثق لا ترقى إلى مستوى فنية الإبداع الروائى عند الروائى الإيحائى، ولدى الباحث من الأسباب ما يؤيد ذلك. وأبسط هذه الأسباب أننا مع الروائى الموثق نشعر بضآلة الصنعة الفنية؛ لأننا أمام باحث وقارئ، فعند كتاب الرواية التاريخية ـ مثلا ـ نجد المادة موجودة على نحو عقلانى، ومهمة الروائى هنا إعادة الصياغة بطريقة فنية قد تخضع المادة الأصلية للحذف أو الإضافة .. ، ولكنها فى النهاية دائرة فى فلك الحدث التاريخى أو صدى الحدث التاريخى .. . ولعل هذا يبرر لنا أسبقية الرواية التاريخية فى أدبنا العربى، وفى غيره من الآداب العالمية، فجورجى زيدان كان يكتب تاريخا موثقا، ويزج بقصة غرامية عاطفية من وحى خياله؛ ليخفف من حدة السرد التاريخى. وإذا كانت الرواية التاريخية قد تقدمت خطوات فنية ملحوظة بعد «زيدان» حيث أبدع الروائيون فى توظيف واستلهام التاريخ شكلا ومضمونا .. إلا أن هذا لم يمنع من أن كاتب الرواية التاريخية باحث قبل وأثناء كتابة روايته، وأن مجال الصنعة والنحت الروائى هنا يتركز على تخصيب المعانى، وتحريك الصور والأحداث بالخيال الإبداعى الذاتى، لأن (الإبداع الفنى يتم من خلال الخيال)(٣٠)، كما يقرر علماء النفس (ماكلر Mckler / وشونتز Shontz / وسويف ومصرى حنورة).

ومن ثم فصفة الباحث المسيطرة والمتحكمة فى كاتب الرواية التاريخية ليست إبداعا، بقدر ما هى مادة للإبداع تحتاج إلى ترويض معضلاتها ليسخرها للصنعة الروائية، لأن الروائى ـ كما ذكرت ـ أمام واحدة من الثنائيات الشائكة، وعليه أن يختار ما يناسب وعيه بالتجربة الروائية المختارة، وربما يحتاج الروائى إلى الشيئين معا (التطابق والتلاعب).

(٣٠) راجع أسس الإبداع للدكتور مصرى حنورة. وكتاب سيكولوجية الإبداع.

إن تعامل الروائى مع الحياة والتاريخ والتراث يفرض عليه الفكرة الروائية، التى تكبر بخيالاتها. ومحاولة تنفيذ الفكرة الروائية بخيالاتها وحقائقها التراثية أو المجتمعية تفرض على الروائى نوعا من التحدى، ومن ثم ترتفع الفكرة الروائية إلى مستوى الصنعة والنحت الروائى، وهنا تتحكم القدرة على التمكن من الأدوات الفنية للروائى فى تنفيذ الفكرة الروائية الخاضعة للنحت منذ تخلقها فى عقل صاحبها، وحتى ميلادها روائيا فى صورة نهائية.

* * *

فاعلية الأدوات الفنية فى نحت الرواية:

اللغـــة:

الرواية صنعة تعتمد على الإبانة اللغوية، واللغة نتاج إنسانى .. والروائى يقوم بصهر معان لغوية مختلفة فى تجربة روائية واحدة، والرواية ترصد المواقف والشخوص فى بنى درامية.

وعندما تتحدث عن اللغة الإبداعية فى الرواية، فإننا ننحى لغة التعاملات اليومية جانبا، ونركز على لغة الكتابة الفنية فى العمل الروائى، وهى لغة ليست حبيسة لحروفها ولا حبيسة لدلالتها المعجمية الثابتة، لأنها لغة عاقر ..، وإنما نعنى اللغة ذات الخصوبة والعطاء الفنى، حيث تأتى كلماتها مفعمة بالمشاعر والأحاسيس، فتثير، وتكتشف، وتحرك .. لأن كل روائى فنان مزدحم باضطرابات وانفعالات داخلية، واللغة الفنية تنظمه، ومن ثم فالكتابة الروائية ربما تكون مبهمة ومعقدة عند الروائى ـ فى مراحلها الأولى ـ بسبب إبهام مماثل لمادة مشوشة لم تتخلق بعد فى ذهن الروائى.

والتميز الإبداعى ليس فى الكلمة بالطبع، ولكن فى طريقة المزاوجة بين الكلمات، فالتركيب الجملى هو القادر على استيعاب التجربة، ورأب الصدع، والتشويش بالنظام والاختيار والتآلف، الذى يستمد حيويته من الشحنات الشعورية عند الروائى، ومن ثم فصياغة الأسلوب لابد أن تتوافق مع الدفق الشعورى للتجربة الروائية، وإلا أصبحت الكلمات مجرد حلى لفظية فارغة، فتجف التجربة، وتتيبس دلالاتها، وتفتقر إلى التأثير والمتعة الحقيقية؛ لأن الكلمة انعزلت عن مصدر الإبداع (الروائى) المتفجر بالمشاعر والرؤى. واللغة هى مادة النحت الروائى الأولية وهى مسرح العمليات ولذلك ستتوقف مع التكوين اللغوى للروائى، ووسائل التفرد اللغوى عن طريق نحت الصورة الروائية ثم نشير لمدى فاعلية الوحدات اللغوية فى النحت الروائى.

أ - التكوين اللغوي:

إذا كنا نتحدث عن اللغة باعتبارها أداة إبداعية أساسية للروائي، فإن حديثنا لن ينصب على رواية بعينها، ومن ثم فلن نتحدث بطريقة تطبيقية، بل سيكون حديثنا تنظيريا، لنتمكن من تتبع تكون هذه الأداة لدى الروائي، ثم مدى فاعلية هذه الأداة ودورها في بنية العمل الروائي وترجمته من مجرد فكرة حتى تبلوره في صياغة نهائية. وقبل أن نصل مع الروائي إلى هذه الصياغة الأخيرة، فيجدر بنا أن نتابع الأداة (اللغة) في مراحل تكونها عند الروائي.

وفي سبيل ذلك لن نجد حرجا أن نسلك هنا مسلك السيكولوجيين الذين رأوا أن علاقة الروائي باللغة علاقة تستمد جذورها من طفولته، وأن الكلمات المنغومة هي أول ما يلفت ذهن الطفل إلى اللغة، وذلك عن طريق استماعه إلى الأمثال والحكم المسجوعة، أو الأناشيد المدرسية، أو شاعر الربابة - إن كان ريفيا - كطه حسين الذي يذكر لنا في الجزء الأول من «الأيام» كيف كان يستمتع بالمنشد الشعبي، وأنه إذا سمعه ينشد استحال كله إلى أذن صاغية فيلتهم إنشاده التهاما، وكم كان يتألم عندما تحرمه أخته من هذه المتعة وقتما تحمله عنفة لتضعه داخل البيت كما يوضع الشئ - على حد تعبيره - .

إن انجذاب طه حسين للمنشد كان انجذابا للإيقاع أولا، ولسمت الحكاية في وقت لاحق. وفي الطفولة المتأخرة يجمح الخيال بالطفل لدرجة التأليف والتصديق بل والاقتناع[٣١]. وفي مرحلة المراهقة ينسجم الروائي الواعي مع الأسلوب الرومانسي الفضفاض الذي يرضي فضوله، ويشبع أحلام يقظته.

وعندما يبدأ الروائي الشاب الواعي في التكوين الحضاري والتراثي والعلمي، فهو يمتص، ويختزن، لا ليستهلك، وإنما ليتفاعل .. وإذا ابتعد عن التقليد في مراحله الأولى، فإن طريق التميز سيزداد صعوبة، ولكنه سيصل إلى درجة إبداعية راقية فيما بعد.

٣١) راجع أيام طه حسين جـ١. وكيف كان يتصور الجان والعفاريت .. ويستحضرهما لدرجة التصديق.

ولما كانت اللغة بالنسبة للرواية هى محور العمل، وليست مجرد وسيلة، وقد تكون غاية فى حد ذاتها .. رأينا الروائيين ينشغلون باللغة الروائية فى المراحل المختلفة للرواية العربية.

فى مرحلة الريادة كانت القضية الشاغلة لهم هى الصياغة بالعامية أم بالفصحى أم المزاوجة بينهما، ونجمل القول فى أن بعض الرواد انتصر للفصحى كطه حسين، والبعض استخدم العامية كالأخوين «تيمور» وإن كان تيمور الصغير قد أعاد كتابة قصصه مرة أخرى بالفصحى التى أثبتت جدارة وأنهت النزاع لصالحها.

ووجدنا المنفلوطى بأسلوبه الآسر ولغته الحالمة قد ساد وأحبه الشباب لفترة طويلة ـ نسبيا ـ، ثم عادت اللغة الحالمة لتختلط بأرض الواقع وبعذابات المصريين على يد طه حسين ويحى حقى وغيرهما. ثم جاء نجيب محفوظ ليستقر برواياته فى الأحياء الشعبية، وتبسط فى لغته ببساطة توازى المكان الروائى، وأصبحت المسميات والأعلام والكنى ذات دلالات فنية تتصل اتصالا مباشرا بعضوية المادة الروائية. بل إن الأسماء عند نجيب محفوظ قد أضفت على رواياته عبق الجو الشعبى، فضلا عن دلالتها المتصلة اتصالا وثيقا ببنية الرواية وأحداثها مثل (السيد) فى الثلاثية حيث معنى السيادة والتحكم فى بيته أولاده وزوجته ومثل (نوح الغراب) فتوة من فتوات ملحمة الحرافيش، وكانت أعماله امتدادا لدلالة اسمه الغريب .... وهذا يدل على العمد المحفوظى فى صياغاته اللغوية.

وإذا ما انتقلنا إلى فترة ثالثة للرواية العربية، وهى تلك الفترة التى نشط فيها الاستلهام التراثى والتوظيف، سنلاحظ أن لغة هذه الروايات بدأت تمتاح مادتها بلغة تراثية ـ إن صح التعبير ـ، فطه حسين يضرب على وتر الأداء الموسيقى والكلمات المنغومة تمثلا لـ (الليالى) فى روايته «أحلام شهر زاد». و «عبدالحكيم قاسم» ينجح بتميز كبير فيما يسمى باللغة الصوفية لدرجة يشعرنا

فيها بذوبانه مع لغته الصوفية الشفافة، ويبلغ انفعاله بلغته الصوفية لدرجة الانسجام فيردد فى سرده الروائى (... فاعلات .. فاعلات .. فاعلات)[٣٢] متشبثا بالإيقاع العربى الطويل الممتد، والذى يتوافق مع الصوفى المفكر المتأمل المستحلب لمتعة الوصل والوجد فى تؤدة واستغراق.

وعلى جانب آخر يغرق «الغيطانى» فى التراث لدرجة تقربه من التوحد الذى يخيل له أن كتاباته امتداد للتراث، والتراث ممتد فى كتاباته فينقل صفحات من الفتوحات الملكية فى تجلياته ـ دونما تحريف ـ .

وأما لغة الرواية فى المحاولات الروائية الأخيرة، والتى تسعى إلى تحديث الرواية، فللغة شأن آخر، فهى العرض والجوهر فى آن. بل هى الهدف والغاية إذ أن الروائى يعمد إلى اللغة فيولد من الدلالات دلالات، ويتمرد على التراكيب التقليدية ويقترب الروائى من اللغة الشعرية تكثيفا، وإيقاعا، فى محاولة لضرب المفهوم التقليدى لتقسيمات الأجناس الأدبية، ولتصبح اللغة هى الأداة المنفذة لهذه الأفكار التحديثية. وتزداد عملية النحت لابتكار صور شعرية وشكول روائية.

وإذا كانت للغة الروائية هذه الأهمية كلها فى مراحل تطور الرواية العربية، فإننا فى حاجة إلى وقفة أخرى معها كأداة إبداعية تشارك من البدء إلى النهاية فى العمل الروائى، لنرى كيف أنها تسلم أسرارها لروائى متميز، وكيف تغلق أبوابها، وتستر أسرارها عن آخرين، فتسقط رواياتهم، وتختفى منها الظلال الدلالية الموحية.

ب ـ التفرد اللغوى وإعادة الصياغة:

اللغة مادة للجميع، ولكن اللغة الفنية مادة التفرد الإبداعى، والتميز الأسلوبى درجة من درجات النضج الفنى، لابد للروائى أن يمر بمراحل متعددة

٣٢) راجع رواية (طرف من خبر الآخرة) لعبد الحكم قاسم. وهذه الظاهرة نلمسها فى كل أعمال عبدالحكيم قاسم الروائية ـ تقريبا ـ .

حتى يصل إلى هذا التميز الإبداعى. ولنبدأ مع الروائى المتميز فى رحلته الإبداعية الشاقة من أجل صياغة لغوية متميزة.

أعتقد أن الروائى يواجه أكثر من تحد فى طريق تميزه الإبداعى والصياغى، وأول هذه التحديات محاولة بحثه عن الجديد فى تراكيب جمله وصوره بل واصطلاحاته ، وثانى هذه التحديات بحث الروائى عن القيم الجمالية، والتأنق الأسلوبى، وإذا أضفنا إلى التحديين السابقين توتر الروائى وانفعاله - أثناء الكتابة - بمزاجه الشخصى، وتأثره البيئى والثقافى، لقدرنا إلى أى حد من الصعوبة تبلغ هذه اللحظات الإبداعية، بل إن نبرات الصوت وطبقاته المستخدمة والتى تتدافع إلى رأسه لتعكس بصدق تضارب الخبرات، وتصارعها بداخله. من هنا لن تكون الصياغة الأولى هى الأخيرة بحال من الأحوال، فلابد أن الروائى يلجأ إلى إعادة الصياغة؛ لأنه سيسترخى بعد توتره، وهنا سيبرز حجم العقلانية، وتسيطر أكثر من الاندفاع العاطفى الشعورى فى الصياغة الأولى. ومن ثم فسيوازن الروائى بين الصياغة المتفردة الخاصة به، وبين الدفق الشعورى لتجربته الروائية، ولذلك سنرى التغيير والتبديل والتقديم والتأخير، والحذف والإضافة، وكلها لزمات النحت الروائى الذى نحن بصدده.

واللغة الروائية ترجمة للانتقاءات الاستقبالية؛ لأن الروائى يستقبل بعقله ووجدانه معا، ولغته المتفردة لابد أن تصدق فى نقل خبراته المختزنة والمكتسبة، فيقدمها ممتزجة بصور نفسية ووجدانية.

ومحاولات التفرد الأسلوبى تضطر الروائى إلى البحث عن الجديد - كما ذكرنا - وربما يضطر الروائى إلى الإكثار من العامية وأمثالها الشعبية - مثلا - أو يلجأ إلى المنبهات الأسلوبية كالسجع ... أو يعمد إلى نحت كلمات جديدة، أو يوقظ بعض الألفاظ من مرقدها الآمن فى معاجمنا اللغوية ... وكلها محاولات للتفرد والتميز، وهى سلاح بحدين - كما يقولون - لأنها يمكن أن ترفع

الروائى وروايته إلى ما يطمح إليه من تميز وإجادة، وهذا إذا نجح الروائى فى تسخير هذه المحاولات الأسلوبية لخدمة البناء الروائى. ويمكن أن تسفل بالروائى وروايته إن كانت هذه الحيل غير ملتحمة عضويا بالعمل الروائى، لأنها فى هذه الحالة ستكون رواية حبلى بزخرفة لفظية غير مجدية، وغير فاعلة، ومن ثم تفتقر إلى التأثير.

لقد كانت الروايات التقليدية تبدأ بوصف رائع للطبيعة وقت الشروق أو الغروب ثم يبدأ الروائى أحداث روايته دونما رابط عضوى بين الخلفية الوصفية وبين الحدث المقدم ولكننا نرى فى الروايات الأخيرة شيئا مغايرا، ففى رواية «تحريك القلب» يربط الروائى ربطا عضويا وثيقا بين الطبيعة والحدث الروائى فى نسيج صناعى يصعب فصله يقول ـ مثلا ـ: (انزلقت الأغطية من على كتفى فتوقفت عن العدو، هاهى ذى النجوم ترتعش، والظلال المتناثرة تفترش المدى، ويدى تدفع طرف الغطاء الدافئ، كيف يمكن للمرء أن يستمر تحت شروط كهذه، أن يكون كل ما حصل نتيجة لما لم يكن لك فيه يد ...)[٣٣].

أما اللزمات الأسلوبية للروائى فهى نوع من التميز ولكن بشروط ... وأول هذه الشروط أن تعبر عن الذوق السائد فى عصره، فمثلا أسلوب المنفلوطى قد عبر عن فترته الرومانسية خير تعبير، وأسلوب طه حسين قد عبر عن فترته الإصلاحية والواقعية، أما العقاد فى روايته «سارة» فقد عبر عن ذاته فقط فجاء عقلانيا تحليليا، واستخدم لزماته الخاصة ذات الألفاظ الضخمة النادرة الاستخدام، فكان متميزا بذاته، لكنه لم يكن روائيا متميزا، ولأن لزماته الأسلوبية لم تعبر عن عموم الذوق السائد فى عصره. إننا وإن كنا لا نستحسن أسلوب المقامات الآن، إلا أنها عبرت عن ذوق عصرها.

ومن شروط نجاح اللزمات الأسلوبية ألا تتصف بالجمود، فلابد من تحريكها ودفعها، ولابد من دفع دم جديد إليها من رواية إلى أخرى. فطه حسين

٣٣) تحريك القلب/ لعبده جبير / ص٧٠.

- مثلا - له لزماته الأسلوبية، ولكنه لم يطورها، لأنها لزمات اتصلت بعاهته اتصالا مباشرا، فكان الإفلات منها صعبا وهذا لم يمنعه من الإفلات فى محاولات متصلة، ولكنها جاءت محدودة كقلب طرفى الجملة أو وصف الصورة من خلال السمع بدلا من الرؤية أو يظهر ذلك فى صوره الروائية والقصصية[٣٤].

جـ - فاعلية الوحدات اللغوية:

إن أصغر وحدة لغوية يمكن بحثها - كما يقول علم اللغة العام - هى الجملة وذلك لفهم الخطاب الروائى، لأن ما راء الجملة جمل - كما يقولون -، ولأنه لا يوجد فى الحقيقة فعل مستقل، فالفعل لا يفهم إلا بفاعل (المسند والمسند إليه) وهذه الوحدة اللغوية (الجملة) طويلة كانت أم قصيرة تؤدى عملا ما فى الرواية، وعلى الرغم من التطابق العرضى المظهرى بين اللغة وبين الخطاب الأدبى إلا أننا لا يمكن أن نغفل ما بينهما من افتراق جوهرى. ذلك أن أكثر من جملة يمكن أن تكون وحدة سردية - فى الرواية - ، وربما كلمة واحدة يمكن أن تكون وحدة سردية أيضا. ونذكر هنا المثال الذى أورده «بارت» عندما قال: (رفع چيمس بوند سماعة أحد التليفونات الأربعة). وعد كلمة «أربعة، وحدة سردية، لأنها تعكس المستوى البيروقراطى المراد إظهاره.

ومعنى ذلك أن الروائى لابد أن يمتلك من اللغة دلالتها وأسرارها النحوية والفنية. فالجملة الإسمية تدل على الاختصاص والثبوت والتحقق، واستخدامها لتمكين المعنى من نفس السامع أو القارئ، أما الجملة الفعلية فهى إخبار بمطلق الحدث، وهى مرتبطة بالتحرك أو التجدد لارتباطها الوثيق بالزمن وتحولاته. ويضرب البلاغيون مثلا لذلك بالآية القرآنية التى تتحدث عن المنافقين (... وإذا لقوا الذين أمنوا قالوا آمنا، وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما

٣٤) راجع فصل أثر العاهة على الصورة الروائية عند طه حسين فى كتاب (طه حسين والفن القصصى) للباحث نفسه.

نحن مستهزءون)[٣٥] فالجملة الإسمية تستخدم لتحقيق معنى يقينى، والفعلية على النقيض من ذلك. هذا على مستوى الدلالة اللغوية الشائعة. أما على مستوى الاستخدام الفنى، فإن الأسماء غالبا ما تخضع لمنطق الحالات القوية فى التجربة الروائية.

أما الفعل فى الرواية فهو يعنى حدثا ما .. وتعددية الأفعال يتبعها تعددية الأحداث، لأن الفعل يشكل محورا للأحداث المتلاحقة حوله، ولا سيما إن كان الفعل وفاعله شخصية محورية أو أساسية.

مضادون ←── الفاعل والفعل محور الصراع ──→ مساعدون

ولو كان الفعل وفاعله فى درجة ثانوية فإنه سيعمل بناء على رد فعل الفاعل الأساسى فى الرواية. ومن ثم فتلاحق الأفعال يعنى تلاحق الأحداث، وهو تعبير عن واقع نفسى ضاغط يترجم التلاحق الحدثى للأفعال. وتكثيف الأفعال فى السرد يعنى الرغبة فى تكثيف المحتوى ومن ثم تكثيف الدلالة. وعلى مستوى القارئ نلاحظ أن استخدام الروائى للجمل الفعلية القصيرة المتلاحقة يعنى رغبة الروائى فى ملاحقة القارئ له وتتبعه ـ وسيلة تشويق ـ .

أما الصفات فهى وسيلة مساعدة على رسم الجو النفسى والأبعاد الحركية، ولتكوين الخلفية الواصفة المساعدة على قدرة التخيل لدى القارئ، وتمديد المخيلة لدى الروائى. ومن ثم فهى تأتى مفعمة بمظاهر انفعالية وشعورية مكثفة. وقد يتعمد الروائى تقديم أو تأخير الصفة للموصوف لما يمكن أن يستتبع ذلك من نتائج معنوية تخدم السياق الروائى، وتزكى حيوية الوصف.

ولغة الرواية بناء معقد، والروائى يحتاج إلى دربة ومراس، لأن الرواية فى حقيقتها عمل ملحمى مركب، وهى تستعير أبرز السمات الأسلوبية للأجناس الأدبية، فهى تستعير الصورة الشعرية، والحوار المسرحى، والتركيز الجملى من

---

٣٥) آية ١٤ من سورة البقرة.

القصة القصيرة، ثم تتحكم الصنعة الروائية والنحت فى توزيع هذه الوحدات اللغوية حسب مقتضيات الحبكة الروائية التى تنظم دورة الأحداث .. وكأن البناء الروائى بأحداثه يحل محله بناء صوتى يعبر عنه بصور متباينة تبعا لمستويات شخوص الرواية، وتبعا لفاعلية أحداثها.

* * *

الزمن الروائى:

تمثل الرواية جزءا خادعا من الحقيقة، ومن ثم فهى ليست مرادفة لها. ولذلك لا نستغرب أن يكون الزمن الروائى غير الزمن المنطقى المتعارف عليه؛ لأن الزمن الروائى جزء من الزمن الفنى المغاير بالطبع للزمن اللغوى بتقنياته الثابتة، والمغاير أيضا للزمن الفلسفى.

وقدرة الروائى على التلاعب بالزمن توازى تماما قدرته المهارية على بناء شكل جديد، لأننا قد لا نبالغ إن قلنا: إن تشكيلات الزمن الروائى مولدة لشكول الروايات، ومن ثم فإن التقنيات التقليدية للرواية عند الرواد، استخدمت الزمن بطريقة مبسطة للغاية، وتوازى ببساطة البناء التقليدى (بداية / عقدة حل) تبعها (ماضى / حاضر / مستقبل).

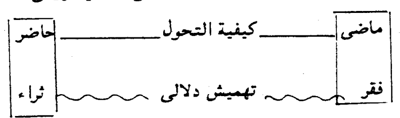
إلا أن محاولات الروائيين لاكتشاف شكول روائية قادرة على استيعاب المتغيرات المذهلة، جعلتهم يركزون على استثمار الزمن كأداة إبداعية، ويعد الزمن الروائى من أهم الأدوات الروائية التى تشكل بنية العمل الروائى على مستوى الوحدات الجزئية فى السرد، وانتهاء بالشكل النهائى للرواية.

وعلى سبيل فإننا إذا تعمقنا عمل الضمائر فى الوحدات السردية سنلاحظ صلتها الوثيقة بالزمن، فاستخدام ضمير المتكلم ينقلنا إلى عمق التجربة ... وإذا وصلت درجة السرد حد المنولوج، فنحن أمام إلغاء وهمى بين زمن المغامرة،

وزمن الرواية - كما يقول بارت - فيروى لنا الشخص روايته فى الوقت نفسه الذى حدثت فيه.

والزمن هو الذى يحدد لنا نوعية السرد (التابع / المتقدم / الآتى ..) ومن ثم يحدد لنا مكان السارد (المتضمن - الغريب) .. وهذا كله يحدد المستوى الفنى للبناء الروائى.

أما التقابل الزمنى فى الرواية، فإنه يغذى بطريقة مباشرة عنصر التشويق فى الرواية، فعندما نلاحظ الشخصية الروائية فى زمنين بحالتين ... فإن ما بينهما يثير الاستفهامات، والتى يتحكم فى تغذيتها باقتدار الروائى المحنك الذى يشبع مسافة التهميشات الدلالية، ومن ثم فتغير المحتوى الدلالى للشخصية يكشف عن حركية الزمن، وفاعليته فى العمل الروائى.



وتوظيف عنصر الزمن يختلف من روائى إلى آخر، بل من موضوع روائى إلى آخر ربما للروائى نفسه، فرواية الخيال العلمى غير الرواية التاريخية غير التسجيلية (فالزمن فى الرواية التسجيلية - مثلا - خارجى وغير مستقر فى ذاتية وأعماق الشخصيات، - شخصيات الرواية - وكأنه يرى من نقطة خارجية ثابتة)[٣٦]، ولعل الاستخدام الزمنى المتواضع فى مثل هذا النوع من الروايات ليؤثر على الحبكة الروائية التقليدية التى تبدو متكلفة للغاية، لأن الأحداث ترتبط ببعضها عن طريق تسلسل خارجى محكم، وهذا ما جعل النقاد ينظرون إلى الروايات التى ترتبط بالحقيقة الزمنية - ارتباطا مباشرا - نظرة سطحية

---

٣٦) بناء الرواية/ أدوين موير. ويشير الباحث إلى عدم قناعته بالتقسيمات الروائية التى لجأ إليها أدوين موير فى كتابه هذا (رواية حدث/ رواية شخصية/ رواية تسجيلية ...) لأن الحكم على الرواية بأبرز عناصرها فيه تجاهل لعناصر أخرى مهمة فى الرواية ولذلك فالباحث يفضل التقسيم الموضوعى - إن كان ثمة بد للتقسم -).

تتناسب وقيمتها الفنية المتواضعة كتلك البدايات عند جورجى زيدان - مثلا -.

وتدخل عنصر الزمن فى بناء الرواية بهذه الصورة المهمة يظهر أكثر فى مرحلة ما بعد الرواية التقليدية، لأن الزمن فى الرواية التقليدية (بلزاك فرنسا وروادنا فى مصر) يقدم الأحداث مروية بتسلسل زمنى صارم، حتى أن اللواحق السردية تساعد علي تفسير التسلسل المنطقى للزمن، فالحاضر يفسر الماضى، ويهيئ للمستقبل.

ولكن فى الرواية الجديدة أصبحت كل حادثة تمثل وحدة أساسية لعدد من الخطوط، وتعدد الوحدات السردية لا يرسم بالطبع خطا مستقيما، بل يشكل بنى هندسية لخطوط طول وعرض تتقاطع. أو ترسم شكولا دائرية.

وبعد سنة ١٩٤٥ بدأت فى أوربا محاولات البحث عن الرواية الجديدة، فظهر التيار العبثى وتيار الشعور .. وهى محاولات تتأبى على التقليدية .. وتسعى لاكتشاف شكول جديدة من منطلق أن الشكل الجديد سيكشف عن أشياء جديدة فى الإدراك الذاتى والمجتمعى، وتعددت المحاولات مثل:

- البحث عن حبكات جديدة أكثر ضبابية.
- اللجوء إلى «المونتاج» واستخدام الملصقات النصية.
- اتباع المونولوج الباطنى والتضمين والتعارض الثنائى.
- تحويل الشخصية الروائية من مرتبة «النموذج» إلي مرتبة «الشعور».
- إدخال فن البحث عن الرواية داخل الرواية نفسها(٣٧).

وفى كل هذه المحاولات التجديدية، والشكول الجديدة يلعب عنصر الزمن دورا جوهريا لإنجاح هذه المحاولات، كتمديد الزمن (مد الزمن المضارع وهو

٣٧) راجع «الرواية الفرنسية الجديدة» ص١١٢. ومن روادها (ألن روورب جرييه/ نتالى ساروت وكلود سيمون ..). ويشير الباحث إلى أن جل هذه المحاولات قد نقلها الروائيون العرب سواء على مستوى الرواية أو القصة القصيرة - راجع أعمال «أصلان» مثل (بيروت .. بيروت) وأعمال إدوار الخراط وعبده جبير .. وغيرهم.

لحظة زئبقية محدودة) أو تثبيت الزمن كما نجد فى رواية (الغيرة) لألن روب جرييه حيث يجرى السرد كله فى الحاضر مع تكرار ملح لكلمة «الآن» وكأننا إزاء حاضر أبدى للشعور يتحكم فى الرواية. (ولما كانت إعادة المشاهد والتكرار يخرقان الجريان الاعتيادى للزمن، فإن الزمن هنا يكون دائريا، وهو زمن العودة الأبدية. زمن لا يؤدى إلى حل ولا نهاية ...)(٣٨).

ويبدو أن التحرر من القيود الزمنية هو المولد لشكول روائية جديدة تماما كما كان التحرر من القيود الزمنية هو المولد لطاقات الحكايات الشعبية قديما، فالبداية بلزمة (كان ياما كان ..) عبرت عن ماض مطلق اتسع لكل الخوارق، كما اتسع للأساطير والخرافات من قبل. وعلى هذا فالتلاعب بعنصر الزمن هو المشكل لمظاهر الغموض فى بعض الروايات الجديدة، ولا سيما عندما يلجأ الروائى إلى التجريد الزمنى للمحتوى السردى.

وتحضرنى مقولات العلماء والفلاسفة وتصوراتهم للزمن لأنها تعبر فى تسلسلها عن تطابق ما لتطور الاستخدام الزمنى فى الرواية.

فأرسطو الذى قارن بين المأساة (المعرفة بوحدة الفعل) والقصة (المعرفة بتعدد الأفعال ووحدة الزمن) قد أعطى الأسبقية للمنطق قبل الزمن، وهو تعريف يتوازى مع الاستخدام التقليدى للزمن فى روايات الرواد.

أما (برجِب) فهو يرى أن الزمن هو الحقيقة، وينفى اختزالية التسلسل الزمنى، ويقول بضرورة رسوخ الحكاية فى الزمن. وهو تعريف يمثل المرحلة الوسطى فى تشكيلات الزمن الروائى.

أما (ليفى شتراوس) فهو يقترب بتعريفه من محاولات تجديد الاستخدام الزمنى فى الرواية الجديدة، لأنه يقول: (إن ترتيب التتابع الزمنى يتلاشى فى التركيب الأصلى اللازمنى)(٣٩).

٣٨) الرواية الفرنسية الجديدة / / ص١١٢.
٣٩) راجع التحليل البنبوى لفن القصة/ رولان بارت.

ومن خلال هذا الاستعراض الموجز لفاعلية (الزمن) فى العمل الروائى يتضح لنا الدور الكبير الذى يجب أن يتمثله الروائى لفكرة الزمن الروائى هذا إن كان يبحث عن الجديد فى عالم الرواية. وأن مجرد السرد والاسترجاع، لتتابع الحدث الروائى ليس تشكيلا جديدا للزمن الروائى، ولن ينتج شكلا روائيا جديدا، والروائى لابد أن يتمثل تجربته أولا ثم يبحث عما يلائمها من تشكيلات زمنية.

وفى مراحل الصنعة الروائية نجد الروائيين يسجلون ويعرضون أولا باستخدام المنطق الزمنى، وبترتيب الزمن اللغوى التقليدى ... ثم تبدأ مرحلة النحت الروائى - بعد ذلك - بالحذف والإضافة وإعادة الصياغة فى إطار ما يمليه الشكل العام الذى أزمع عليه الروائى.

ولسنا فى حاجة إلى القول بأن القراءة فى تشكيلات الزمن الفلسفى لابد وأنها ستفيد الروائى تماما كإفادته من الفهم الدقيق لأبعاد الزمن اللغوى، ليتوقف فقط مع الأداتين المهمتين (اللغة/ الزمن) لإبراز دورهما فى النحت الروائى، ولأن الرواية الجديدة تركز عليهما بصفة خاصة لأنهما سبيل التميز، فاللغة - كما أسلفنا - ليست وسيلة فى البناء الروائى المتجدد (لأننا إذا اتفقنا بأنه لا يوجد شكل بدون معنى، ولا معنى بغير شكل، أمكننا أن ندرك أن اللغة ليست توسطا بين الشئ ومدلوله، وإنما هى نسيج هذا الشئ فى لحظة معنى)[٤٠].

وإذا كانت اللغة أداة مهمة، فإن أهميتها تتزايد عندما ندرك أن (مفهوم الشكل القصصى عند العرب يقوم على أساس المدلول اللغوى لوحدة الكلمة، وهو مدلول - كما تفيد معاجم اللغة - يقوم على التتابع والانتقال من شئ إلى آخر ... إنه مفهوم يقوم على الاستطراد)[٤١].

٤٠) المرجع السابق.
٤١) مقالات فى النقد الأدبى / د. عبدالحميد إبراهيم.

أما الزمن كأداة ثانية فعالة فى الأداء الروائى الجديد، فهو فى موضع الشك لا اليقين - فى العمل الروائى - لأن بعض الروايات المجددة تسعى إلى التلاشى الزمنى، وذلك بحذف البدايات والنهايات، أو باستعراض المتناقضات المقصودة لمنع تشكل الخيال الزمنى، أو بعبور مستويات زمنية مفاجئة دونما تمهيد .... وكلها محاولات قد تنجح إذا توافقت مع عضونة المادة الروائية. أما إذا كانت مجرد تلاعب ظاهرى فستكون عديمة الجدوى، بل وستوجد فجوات بين شكل التجربة ومضمونها، وقلما نجد توحدا فنيا مؤثرا وفاعلا.

وعلى الروائى أن يجعل التلاعب الزمنى المقصود ينساب بسيولة وسهولة بين الشخصيات الروائية المنهمكة فى الحدث الروائى، وليتيح لنا هذا الانسياب الطبيعى أن نقرأ الزمن فى وجوههم ونلاحظه فقط فى حركاتهم وتغيرات أفكارهم.

الرؤية المضادة:

إذا كان الناقد يختار المستوى الدلالى لقراءته النقدية وفق جملة أساسيات مذهبية أو انطباعية، فإن الروائى هو الناقد الأول لروايته، لأن عمله الروائى يتغير ويتبدل ويتشكل فى رحلة نحتية، ويد الروائى تتعاون مع الفكرة، ويعملان معا من أجل تحقيق قيمة جمالية تتجسد فى شكل روائى.

فمتغيرات الكتابة إذن تصنع ثوابتها، والصنعة أمر طبيعى؛ لأن الروائى يصهر معادن مختلفة ليشكل روايته، ومن ثم فإن الروائى سيمر بمراحل مختلفة لصهر هذه المعادن، ثم لتشكيلها، ومن ثم فتقسيم العمل الروائى فى مهده إلى وحدات إبداعية أولية لها مضمونها الخاص، يعد تدرجا طبيعيا فى رحلة النحت. وتلك الوحدات الإبداعية الأولية تمثل المشروع الوجودى للرواية، ولمؤلفها معا.

ونتيجة لذلك وجب على الناقد أن يخترق حجب النص، ويتجاوز صورته النهائية، ليتعمق مكوناته الأولية، لأن بحث الناقد عن الجماليات النهائية للنص لن يكتمل إلا بنظرة شاملة تضم إليها المكونات الأولية للنص الروائى؛ ليتحقق النقد الشامل، لأن النص الروائى فى صورته النهائية محطة وصول وليس نقطة انطلاق. ومن خلال تقمص الرحلة الإبداعية، وعقد الموازنات بين النص ومسوداته سينكشف لنا ما بعد الكتابة، وما قبل الكتابة؛ ليتمكن من رؤية شاملة تجسد علاقة المبدع بالكون، وتفاعله مع الوجود ومع أدواته الفنية، ومع شكلنة التجربة الروائية.

وإذا كان لنا أن نرى الروائى وروايته فعلينا أن نعيد خلق الرواية لأنفسنا، وكما يقول بارت (إذا كان النقد لغة حول اللغة، فوظيفته ليس اكتشاف الحقائق، وإنما القبض على نظام لغوى ...)[٤٢].

٤٢) النص منقول من كتاب (النقد البنيوى الحديث) لفؤاد أبو منصور/ ص٣٦٥ وما بعدها.

والقبض على النظام لن يتأتى من الشكل النهائى، بل يجب أن يمتد إلى أوليات الرحلة الإبداعية، لنرى كيفية تشكل، وتكون وتخلق هذا النظام من مواده الأولية فى المسودات.

وعندما نوجه اهتمامنا إلى العمل الروائى فى صورته النهائية فقط ـ كما ارتضاها الروائى ـ معنى ذلك أننا نتناول شيئا مألوفا، وأعتقد أن التقييم الشامل للتجربة الروائية يجب أن يبدأ من فترة التخلق الأولى، وهذا مسلك صعب؛ لأنه يضيف إلى الناقد عبئا آخر يتمثل فى متابعة المخطوطات والمسودات لرصد التغييرات والتطورات التكتيكية والأسلوبية، ولكنه جهد سيكون جديرا ـ فى النهاية ـ بتقييم التجربة الروائية. لأن كلمة «تجربة» نفسها لا تعنى ألبتة الصورة النهائية للعمل الروائى، إنها تعنى معاناة الفكر والإبداع والتخلق والتشكل والانفعالات إلى جانب الصورة النهائية للعمل، وهذه الصورة النهائية إذن هى جزء من التجربة الروائية، وليست هى كل التجربة الروائية.

ومن ناحية أخرى، فإن بعض المناهج النقدية تقوم بتحليل النص الروائى تحليلا بنائيا أو تفكيكيا أو حتى نفسيا، وذلك لإعادة النص إلى مكوناته الأولى أو للاقتراب من الذات المبدعة ومدى تعلقها بالنص أو اندفاعها إليه. فماذا سيحدث لو قمنا بالعملية العكسية عندما نبدأ بمكونات النص ومواده الأولية من مسودات النص، أليس هذا أجدى نقديا، لأنه يتجاوز المهمة التفكيكية التى تسعى إليها بعض الدراسات، وعلينا بعدئذ أن نبحث فى فنية الإبداع الروائى، لأننا امتلكنا النص ومكونات النص.

والمسيرة النقدية هنا ستسير سيرا عكسيا، لأنها لا تعتمد على التحليل للكل وصولا للجزء (أوليات النص)، ولكن ستكون المسيرة النقدية هنا تركيبية وليست تحليلية، لأننا سنبدأ من الجزء (المكونات الأولى للنص) وصولا إلى جماليات الكل (الصورة النهائية للنص). وهو مسلك فيما نعتقد يعكف على

التقييم الشامل للتجربة الروائية، وليس مجرد تقييم لنص روائى.

إن المهمة النقدية الأولية ستتركز على الرصد والموازنة معا، وقد تتركز الخطوات الأولى على تتبع المهمة الوظائفية للأدوات الروائية، لترصد مدى قدرة الروائى على تطويعها أو استثمار إمكاناتها لتجربته الروائية .. وهذا المسلك الأولى التقليدى يتوازى مع حجم المادة الأولية للروائى التى يسجلها بطريقة تقليدية أو عفوية فربما يسجل فكرة الحدث بمفردها ويسجل الشخصيات المنفذة بمفردها .. وهكذا سيكون التركيز على فكرة المهمة الوظائفية للأدوات الروائية مفيدا فى المسودات الأولى.

* * *

ولا شك أن رحلة النحت الروائى ستفضى بنا إلى النص فى صورته النهائية، وهو ما سيحتجز الجزء الثانى من المهمة النقدية، ولكن الناقد هنا لن يغره بريق النص، لأنه رصد تخلقه وتشكله، واستكنه أسراره، ومن ثم فتقييم النص هنا سيأتى نتيجة استقراء عملى ومن ثم سيتخفف الناقد من حدة الانطباعية النقدية. ونقترب بنقدنا وتقييمنا من الأسلوب العلمى الحيادى بدرجات لا بأس بها.

ولا شك أن هناك رؤية مضادة تترصد بفكرة هذا المسلك البحثى، وسيحاول الباحث أن يجيب عن بعض هذه الاستفهامات التى ربما تعن لأصحاب الرؤية المضادة.

وأول هذه الاستفهامات ربما تتركز حول التعامل مع العناصر والأدوات ... كيف نتعامل مع عناصر لم تتخلق بعد؟ وهذا مسلك يعزل الناقد مع الشكل دون المضمون؟.

والباحث يود أن يوضح هنا أن التعامل مع العناصر فى مهدها لن يكون بالحكم عليها لأنها لما تتضح بعد، وإنما سيرصد لتطورها ونموها. أما فكرة عزل

الناقد مع الشكل دون المضمون فهى غير واردة لسببين: **أولا:** لأن تعامل النقاد مع رحلة الإبداع الروائى سيمكنه ذلك من تتبع الشكل والمضمون معا منذ التخلق الأول.

آخرا: يجب ألا ننظر للعمل الفنى الروائى هذه النظرة الأزدواجية التقليدية التى تفترض شكلا وتفترض مضمونا بهذا التباعد ... لأن هذا التباعد بين الشكل والمضمون لو كان قائما فمعنى ذلك أن خللا بنائيا قد وقع، ولابد أن الرواية ستكون متواضعة المستوى. لأن الرواية الناجحة شكل ومضمون معا، وكل منهما يعد امتدادا طبيعيا للآخر وفى الآخر ـ على نحوماـ.

وثانى هذه الاستفهامات تقول: إن دراسة النحت الروائى تعزل الرواية والناقد عن الرؤية البيئة؟. ويعتقد الباحث أن البيئة تعكس حجمها وصورتها فى كل مراحل الإبداع الروائى بداية من فكرة الرواية أو أحداثها وحواراتها وشخوصها ... وهذه العناصر الأولية هى محور النحت ومحور الدراسة. وقد يركز الباحث أولا على فنيتها .. إلا أن الباحث يتقدم مع الرحلة الإبداعية خطوة بخطوة ... وهذه العناصر الأولية هى محور النحت ومحور الدراسة. وقد يركز الباحث أولا على فنيتها .. إلا أن الباحث يتقدم مع الرحلة الإبداعية خطوة بخطوة ... وهو لا يكتفى برصد مراحل الإبداع، ولكن النص الروائى فى صورته النهائية مرتبط بالدراسة ارتباطا عضويا. ويبقى أن نقول: إن موضوع الرواية نفسه هو الذى يقرب الباحث من البيئة أو يبعده قليلا.

والباحث يرى ضرورة الاستعانة بالمقاييس النقدية التحليلية أيضا ولا سيما فى الجزء التطبيقى الأخير الذى سيركز على النص فى صورته النهائية بعد تجاوز رحلة النحت بالرصد والموازنات. والإفادة من المقاييس النقدية الانتقائية سيساعد على الكشف عن حقيقة التجربة الروائية؛ لأن الانتقائية النقدية هنا أفضل من الانغلاق المنهجى. وعموما فهذا الاستفهام الذى يرى أن النحت الروائى وتتبعه سيخفى أثر البيئة عن العمل الروائى .. هو استفهام قد وجه من

قبل لكل المذاهب النقدية الحدثية التى تبدأ التحليل من النص نفسه.

أما التساؤل الثالث وربما الأخير فيرى أصحابه أن دراسة النحت الروائى نقديا يعد تدميرا للمتعة الروائية، ولا سيما عندما نعرف كيف تم البناء الروائى؟ ويمكننا أن نقنع مؤقتا بهذا الاستفهام الذى ربما يطرحه أصحاب المسلك الجمالى فى النقد. إلا أننى أود أن أوضح أن دراسة النحت ستساعد على فهم كيفية أداء النص الروائى لوظيفته الجمالية والفكرية. وستساعد على إظهار الطرق التى تؤدى بها البناءات الروائية وظيفتها الجمالية، وفاعليتها المؤثرة.

ويعتقد الباحث أن مهمة الناقد تفسير النص بنائيا وفكريا وجماليا، ولأن الناقد يعمل على إظهار المعرفة، وليس على خلق الجمال، ولذلك فإن استجابة الناقد الجمالية الانطباعية تمثل - فى تقديرى - جزءا من رأيه النقدى، ولا تعد صورة كاملة للنقد الشامل.

وبعد .. أليس من حقنا أن نبدأ من حيث بدأ الروائى إذا كنا نسعى حقا لتقييم شامل للتجربة الروائية.

* * *

الباب الثانى

التطبيق

- ترابها زعفران ودوائر الإمكان.

- النحت قبل السقوط فى تحريك القلب.

(ترابها زعفران ودوائر الإمكان)[١]

على الرغم من التباعد الزمنى والفنى بين «إدوار الخراط» و «المازنى»، إلا أن الباحث يجد نفسه مدفوعا للربط بينهما، والوقوف معهما فى بداية هذه الدراسة، ولابد أن هذا الربط له مبرراته الفنية، حيث إن المسلك الذى صدر به إدوار الخراط روايته «ترابها زعفران» هو المسلك نفسه الذى صدر به المازنى روايته «إبراهيم الكاتب». يقول الخراط: (ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئا قريبا منها، ففيها من شطح الخيال ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرا عن ذلك. فيها أوهام ـ أحداث ورؤى ـ ... وسحابات من الذكريات التى كان ينبغى أن تقع، ولكنها لم تحدث أبدا)[٢].

ويذكرنا الخراط بالمازنى الذى بذل جهدا كبيرا فى مقدمة روايته «إبراهيم الكاتب»، ليثبت للقارئ الفارق بينه وبين بطل الرواية، وعلى الرغم من إصرار المازنى إلا أن د. عبدالمحسن بدر رأى أن المازنى هو بطل روايته، وأن محاولة التفريق بينه وبين بطلة (من محاولات العبث بقارئه، يفرق فيها بين صورتين وشخصيتين، تمثل الأولى منها صورته الظاهرية كما يحب أن تبدو للآخرين، وتمثل الثانية الصورة التى يمثلها إبراهيم الكاتب ... صورة أعماقه الدفينة)[٣].

ولكننا هنا لن نسلك مسلك د. عبدالمحسن بدر، ونبحث عن القرائن والمشابهات ـ وهى كثيرة ومتعددة ـ بين بطل الرواية «ميخائيل» وبين الراوى الروائى «إدوار الخراط»، لأن «الخراط» نفسه لا ينكر ذلك إنكارا تاما، وإنما يعترف بالقدر الذاتى، ولكنه كان حريصا على كونها (.... وليست فقط ذاتية)[٤]، لأنه خلط الحلم بالواقع، والذكرى بالواقع، فجاءت روايته فى مزيج

---

١) الدراسة لرواية أدوار الخراط المعنونة بـ (ترابها زعفران).

٢) ترابها زعفران/ ادوارد الخراط / ص٥.

٣) راجع تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر/ د. عبدالمحسن بدر.

٤) ترابها زعفران/ ص٥.

عجيب يعكس تميزا فى الأداء (... وسحابات من الذكريات التى كان ينبغى أن تقع، ولكنها لم تحدث أبدا)[٥].

ومن ناحية أخرى نجد تشابها بين «المازنى» و «الخراط»، فكلاهما دعا إلى التجديد فى الفن الروائى، كل بثقافة عصره، ولكن شيئا من التناقض كان بين تنظيريهما وبين روايتيهما، فالمازنى قد حمل الروائيين فى عصره سبب تلكؤ مسيرة الرواية المصرية لما تردد بين الروائيين أن المرأة - قعيدة المنزل - تشكل عقبة وحرجا للروائى، فقال المازنى: (.. لكل أمة فنها الذى ينشأ فيها بالتطور الطبيعى، ومن الذى زعم أن كل رواية يجب أن تدور على هذه العاطفة .. عاطفة الحب وحدها، وأن يكون الحب قوامها .. أليس للناس فى هذه الدنيا من عمل غير الحب، أو مسعى غير فوز المرأة بالرجل، أو فوز الرجل بالمرأة)[٦].. وهذا تنظير جيد، ولكنه فى روايته «إبراهيم الكاتب» يغرق فى الموضوع نفسه الذى يعيبه، ولا يتجاوزه، حيث إن روايته تعتمد على «البطل» الذى يخترق الرواية طوليا ليحكى لنا علاقاته العاطفية بثلاث فتيات هن (مارى/ شوشو/ ليلى) .. وهذه كل الرواية ... ؟.

وشئ من هذا نجده عند «الخراط» الذى يقود دعوة تنظرية للتجديد فى الإبداع الروائى والشعرى أيضا، وكنا ننتظر منه جرأة تطبيقية توازى جرأته التنظيرية وذلك بتجاوزه لمحاولات السابقين عليه أو المعاصرين له، وذلك فيما يلتبس بعض الروائيين العرب على إنكار صلتهم ببعض الأحداث الواردة فى رواياتهم، ولم نجد من بينهم من يرقى إلى جرأة «جان جاك روسو» فى اعترافاته من منطلق قناعة وفلسفة. ولذلك ليس جديدا أن يحرص «الخراط» هنا على نفى صلته الشخصية بكثير من الأحداث. وهذا لا يعنى قدرة ومهارة إبداعية لإقناع القارئ بشخصية بطله، قدر ما يعنى هذا الأمر أن «الخراط»

٥) السابق / ص٥.
٦) السابق/ المقدمة.

مازال متدثرا بأبخرة الشرق ويعبق الحرج الذى يكبل مغامرات المحاولة.

وقد تنبه د. عبدالحميد إبراهيم إلى هذا المسلك الخراطى فى معرض حديثه عن إسهامات «الخراط» فى القصة القصيرة، فذكر أن الخراط فى أوائل الأربعينيات قد سبق إلى تيار الوعى، ويمثل بقصته «حيطان عالية»[٧]، يقول د. عبدالحميد إبراهيم ((إن إدوار هو أول من صور اللاشعور فى أدبنا بتلك الطريقة الفنية المجسدة))[٨] ولكنه عاد ليقول: (ولكن إدوار - بالرغم من كل هذا السبق - لم يتخلص تماما من أسر الشكل التقليدى. إننا نجده - فى كثير من قصصه - الحريص على الحادثة والسرد والتسلسل الزمنى لحركة شخصيته ... بل ويحرص أحيانا على أن يضمن قصته مغزى أدبيا)[٩] فلا شك إذن أن مسافة ما بين تنظيرات الخراط وتطبيقاته القصصية والروائية.

ونحن مع «ترابها زعفران» لا نلتقى بروائى فحسب، وإنما نلتقى بروائى وناقد ومجدد، ومن ثم فإن غوص الباحث مع هذه التجربة الروائية شائك، ومحفوف بالحذر، فصاحبنا - الخراط - يتعمد أن يكتب مع العنوان (نصوص اسكندرانية)، وهذا يعنى رغبة الكاتب فى عدم تجنيس عمله بجنس أدبى محدد، وهذا أمر مقصود من الروائى الناقد، وهو يأخذنا منذ البداية مع «إشكالية الأجناس الأدبية»، وهى دعوة غير مباشرة لإعادة النظر فى تقسيم الأجناس الأدبية فى ضوء متغيرات وتجديدات طارئة على فنوننا الأدبية، فالشعر يقترب من النثر، والنثر يقترب بدوره من الشعر، والقصة القصيرة تأتى جملها منغومة بإيقاع وتكثيف وصور .. والرواية تنحو نحو اللاروائية سعيا وراء نشاط استعراضى لتلبية إرضاءات شعرية. وهى رغبة قائمة فى إسقاط حواجز الأجناس الأدبية ... .

وعلى الرغم من التنكير الذى صدر به «الخراط» عمله .. (نصوص) إلا

٧) حيطان عالية/ أدور الخراط/ ١٩٥٤.
٨) القصة القصيرة فى الستينيات / د. عبدالحميد إبراهيم / ص٥٤.
٩) السابق / ص٥٧/ ٥٨.

أن الباحث لن يجد صعوبة فى تحديد هوية هذا العمل، ولا سيما وأن تحديد الهوية لن يكون بالحكم على الصورة الأخيرة للعمل .. وإنما سيمتد إلى قرائن من مسودات العمل نفسه. هذه المسودات التى نفهم منها أن هذا العمل قد بدء به على أساس كتابه قصة قصيرة .. جاء فى المسودة الأولى عن «السحاب الأبيض» قوله (قصة قصيرة ... طويلة)[١٠]، وفى مسودة (باب الكراشنة) قال: (... رائحة البحر فى قصة باب الكراشنة)[١١]. ثم ذكر فى المسودة الثانية والثالثة فى التصدير (... فلعلها أن تكون صيرورة لا سيرة، وليست فقط ذاتية. أقصص قصار هى/فقط؟ أم تشكل جسما روائيا)[١٢].

وقد خطط «الخراط لكل جزء فى الرواية (١ ـ ٢ ـ ٣ .... ٩) على أنه قصة مستقلة، بل وقدمها فى صورتها النهائية على هذا النحو، وإن كان قد أخفى تساؤله الذى جاء فى المسودة الثانية والثالثة (أقصص قصار هى؟ أم تشكل جسما روائيا ...). وجعل «الخراط» لكل قصة عنوانها، وتبدو العنوانات مستقلة ومنفصلة ولا رابط بينها: (فلك طاف على طوفان الجسد/ غربان سود فى النور / الموت على البحر / بار صغير فى باب الكراشنة/ السحاب الأبيض الجامح / السيف البرونزى الأخضر ...).

ونضيف إلى ذلك أن الكاتب حرص فى ترتيب هذه الأجزاء النصية على ضرب التسلسل الزمنى، فالبطل طفل ثم شاب ثم صبى ثم طفل ... .

والأجزاء المرقمة من (١ : ٩)، والتى يسميها (نصوص) تعتمد على البناء الدائرى المغلق، وعادة يبدأ بالتذكر، ويتشعب مع الأحداث ليعود من حيث بدأ (نقطة التذكر)، ثم يعمد إلى الفقرة الأخيرة فيمنحها صياغة خاصة يركز فيها على رمز يربط بينه وبين العنوان الذى تخيره، فيقول مثلا فى نهاية

١٠) راجع المسودة الأولى) صورة رقم ١. ملحق ٧، ملحق ٨.
١١) راجع المسودة الأولى ٢ ـ صورة رقم ٢. ملحق ٨.
١٢) راجع المسودة الثانية والثالثة ـ صورة رقم ٣ كملحق ٨.

(غربان سود فى النور): (وأعرف أن الظلال السوداء عندئذ سوف ترفرف على وتسقط من السماء الخاوية .. لماذا أنثر حبات قلبى على الرمال، تحت أقدام العابرين. من سوف يلتقطها؟ وماذا سيفعل بها؟)(١٣) ... وغالبا ما يربط الفقرة الأخيرة بالعنوان الرامز للنص نفسه. ونشعر فى الفقرة الأخيرة بمستوى المثقف فيرتفع بالأداء الأسلوبى ويحرص على اختيار الكلمات، وكأننا أمام مستويين أسلوبين فى كل مقطع نصى داخل هذا العمل.

وعلى الرغم من أن هذه (النصوص الاسكندرانية) قد جاءت فى دوائر مغلقة، إلا أن هناك بعض الخطوط العراض الممتدة عبر الدوائر؛ لتصل بينها وصلا يقطع به الاستقلالية النصية. ومن بين هذه الخطوط، الشخصية المحورية (ميخائيل) فهو ممتد فى النصوص كلها، ويمثل مركز الدائرة فى كل نص، فهو العامل المشترك - إن صح التعبير - إذن لكل الوحدات النصية لـ (ترابها زعفران).

وكما يمتد (ميخائيل) ليقرب بين هذه النصوص، يمتد المكان (اسكندرية) أيضا، فيفرض على الجورائحة مشتركة، ينتشر عبقها أو زخمها بين النصوص كلها، وتمتد الأمومة امتداد الأرض الاسكندرانية لتصاحب البطل فى كل تداعيته .. .

ويقى إذن أن نفسر لماذا اختفى الخط الدرامى الصاعد بطريقته تقليدية من هذا العمل. وإذا عرفنا أن الروائى (البطل) يعتمد فى السرد والعرض على (التذكر) .. أمكننا أن ندرك سبب اختفاء التسلسل الزمنى، حيث خضعت الأحداث لصاحبها (ميخائيل) فهو يتذكر من الطفولة ومن الشباب ومن الصبا ثم الطفولة .... إنه يتحرك بحرية تامة؛ لأنه يعتمد على الاستدعاء والتذكر الذى لا يأتى مسلسلا ولا منتظما بتقليدية المحاكاة. إنه يذكرنا بوليم جيمس وبرجسون أول من ضرب على وتر التداعى، ولكن تداعى «الخراط» هنا لم

١٣) ترابها زعفران / ص١٠٢.

يعكس تعقد الذهن واستبداديته المفسدة بالصور السيريالية، وإنما اقترب من طريقة «ترجنيف» الذى طور نظام الترميز الموصل للتدفق الذهنى، واستطاع أن يتصل بمجتمعه، ويغرق فى تفاصيل المكان.

إننا إذن مع رواية، وليست مجموعة قصصية، ولكن «الخراط» استعرض روايته هنا فى شكل من شكول الرواية الحديثة لأنه (خلق شخصية لا تمتلك هوية سوى ما جرى لها، وليس لها تجربة سوى ما يعكسه الدماغ عليها)(١٤). ومن ثم يصبح العنوان (ترابها زعفران. نصوص اسكندرانية) مجرد مراوغة مقصودة من «الخراط».

أ ـ السارد والسرد:

إذا أردنا أن نتحرك مع رحلة الإبداع لرصد النحت الروائى، فليس لنا خيار إلا أن نبدأ من عند مانح الرواية ـ السارد فى النص الروائى ـ . وإذا كان السارد هو الروائى، فرحلتنا معه ستطول، لأننا سنبدأ من حيث بدأ، وسننتهى إلى ما بعد انتهائه من عمله.

وللسارد ـ كما هو معروف ـ أكثر من مهمة، فهو يسجل الخطوط العريضة للعمل، ويعمل على تنسيق الخطاب الروائى، ويحرص على التشويق للتأثير الفكرى أو الأيديولجى على المتلقى.

وإذا نقبنا فى المخطوط الأول (البطاقات) لرواية «ترابها زعفران» لنحدد مكان السارد، فإننا لن نجده بسهولة، لأن الروائى يكتفى فى بطاقاته بتسجيل الخطوط العريضة لوحدات الرواية، وهى نفسها وحدات السرد الأساسية ـ تقريبا ـ . ففى البطاقة الثالثة من المسودة الأولى والمعنونة بـ (الموت على البحر) يطالعنا «الخراط» بتخطيط لهذه الحدات: (المندرة / بيت جمعية الكتاب المقدس / وصف المصيف / بقطر ينزل دائما فى لوكاندة نانا / خالى ناثان وأتوبيس المندرة / رهن الفستان / نعمة فى البحر ..)(١٥). وإذا ما عدنا إلى

١٤) الرواية الحديثة الأنجليزية والفرنسية/ ترجمة عبدالواحد لؤلؤة/ ١٧.

١٥) راجع المسودة الأولى ـ صورة رقم / ملحق ٤ (أ ـ ب ـ جـ).

النص فى صورته الأخيرة، سنلاحظ أن هذه الوحدات هى الهيكل البنائى للنص، إنه يذكرنا هنا بالمسيرة العكسية للناقد، الذى ما أن يفرغ من قراءة الرواية حتى يصنع يده على هذه النقاط بعينها، والتى غالبا ما تمثل وحدات السرد الأساسية التى يبدأ من عندها الروائى، ويصل إليها الناقد، ولكن لكل منهما مساره العكسى.

واستعراض وتسجيل الروائى لوحدات السرد الأساسية بحيادية يختفى معها الروائى السارد. وفى المسودة الثانية عندما يبدأ كساء هيكله البنائى باللحم والشحم يبرز السارد بين هذا الكم المتناثر لمقطوعات متراصة فى غير ترتيب ولا تنسيق ونشعر مع كثرة الإضافات والأسهم بتصارع الخبرات وتزاحمها فى رأسه، ونشعر بكثرة الاستدراكات التى تمثل بدايات النحت الروائى. والمسودة الثانية تمثل المشروع الأول ومن ثم نشعر معها بسطوة الأنا السردية حيث يكثر من استخدام ضمير المتكلم (أسهل طرق السرد)... وتظل ملامح البناء الروائى غائمة وراء الأسهم والإضافات والتهميشات والاستدراكات ونكتفى هنا برصد التناقض التام بين المسودة الأولى (أصغر المسودات)، وبين المسودة الثانية (أكبر المسودات)، وبين اختفاء السارد وراء حيادية وإيجاز المسودة الأولى، وبروز وسيطرة أنا السارد فى المسودة الثانية المعتمدة على الإسهاب.

وتأتى المسودة الثالثة لتحقق التوازن بين المسودتين الأولى والثانية، حيث يعمد «الخراط» إلى التهذيب، والتنسيق للمادة المتكدسة، فيقدم ويؤخر، ويتدرج فى الظهور كسارد. ويبدأ فى الفصل بين البطل والسارد فى طريقة عرضه، ومن ثم يقل ضمير المتكلم (أرى الولد صغير الجسم، ساقاه رفيعتان فى الشورت الأبيض الواسع ..)[١٦] ثم يقول (... فى تلك الساعة لم يكن هناك غيره على الشاطئ الواسع)[١٧].

١٦) راجع المسودة الثانية ملحق ١ (أ/ ب/ جـ).
١٧) راجع المسودة الثانية. ملحق ١ (أ / ب/ جـ / د)

وعندما يتقمص بطله يعود إلى ضمير المتكلم فيكثر من استخدامه (كنت أعد الأيام .. / وتخرج أمى من البحر ... / وكان أبى .. / وأجرى معهما ... / كان خالى ناثان .. / أعبر الكورنيش ...) والتوحد بين السارد وبين البطل هنا قد ألغى الحدود الوهمية بين زمن الرواية .. وزمن المغامرة ... وهذا الإلغاء الوهمى أتاح لنا نحن القراء فرصة الولوج إلى أعماق البطل، بدلا من مراقبتنا إياه من الخارج.

ونلاحظ أن النحت الذى كان فى المسودة الثانية مع الصورة الغائمة للنص المسهب والملصقات النصية بدأت تبين آثاره فى المسودة الثالثة حيث برز الجسد الروائى بصورة متكاملة فضاق الفارق بين المسودة الثالثة وبين النص الأخير المطبوع.

وإذا كنا قد لاحظنا الحجم الكبير للسارد فى سرده للرواية، فهذا يعنى أن الروائى السارد هنا أصبحت وظيفته انطباعية، لأنه تبوأ مكانة مركزية فى السرد، فجاءت أحداث الرواية مرتبطة به على نحو ما، سواء قد حدثت بالفعل، أو كان ينبغى لها أن تحدث - على حد تعبيره.

واعتماد الرواية على طريقة الاستدعاءات من الماضى هى التى أتاحت فرصة تضخم أنا السارد فى الرواية، وكثرة الاستدعاءات ترتب عليها كثرة الالتذاذ بالماضى فزاد الوصف، وشعرنا وكأن السارد الروائى يرتشف ماضيه على مهل أو يستحلبه فى تؤدة واستمتاع. وكثرت بالطبع المقاطع العرضية الواصفة التى تعترض الامتداد الرأسى للأحداث، فما أن يصل «ميخائيل» إلى اللوكاندة، حتى يتفرغ «الخراط» لوصفها وصفا انطباعيا (... وعندما أدخل من باب اللوكاندة أحس على الفور بنفح البلل والعتمة الهادئة بعد نور البحر الصافى. الأرض مبلطة من غير سجاد، رطبة وعليها ماء قليل، وفى المدخل كله رائحة عامة وحميمة فى الوقت نفسه. وكانت صاحبة اللوكاندة مدورة

الوجه، رائقة السمرة، ممتلئة قليلا، تجلس وراء المنصة الدائرية فى المدخل ....)(١٨).

وهذا المقطع العرضى أقرب إلى التهميش الدلالى الذى يؤمّن به الروائى عملية الوصل بين الوحدات السردية من ناحية، ويؤمن عملية الاتصال بينه وبين القارئ من ناحية أخرى، وذلك بتوفير قدر من المعلومات يزيد بها مساحة التخيل للشخوص والأحداث، لأنه يربط الوصف بالنشاط البصرى للشخصية.

ومثل هذه المقاطع العرضية الواصفة سمة واضحة عند «الخراط» فيستخدمها بكثرة، وقد يبالغ لدرجة تقديم مقطع عرضى منغلق، فيزيد به التوسع العرضى الأفقى وذلك على حساب النمو الرأسى الواجب توافره مع الأحداث، ولذلك فمثل هذه المقاطع أحيانا لا تشكل فاعلية فى نمو الحدث كقوله مثلا: (.... ثم تخلص إلى حارة ضيقة تعلو أرضها ثم تهبط أخيرا إلى شارع الترعة المحمودية، وحافة الترعة العريضة النازلة إلى الماء مزروعة بالجرجير والخص والفجل الذى كنت أشتريه لأمى من فلاح يلبس قميصا خشنا كالح الزرقة من غير أكمام، قصير على رجليه ..)(١٩) فهو يصف الحارة ← شارع الترعة المحمودية ← الترعة ← المزروعات ← الشراء ← وصف الفلاح .... وكلها دوائر استطرادية متداخلة ومتباعدة عن الحدث الروائى وامتداده الرأسى.

ولو قمنا بعملية إحصائيتج لتلك المقاطع الأفقية الواصفة، فسنلاحظ أن أكثرها جاء وصفا للمكان (اسكندرية - بيوتاتها - شوارعها - بحرها ...) ولهذا دلالته المقصودة سلفا من الروائى الذى عزز حجم التواجد المكانى بدءا من عنوان الرواية (ترابها زعفران - نصوص اسكندرانية).

ومن الملاحظ من المسودات، ولا سيما الثانية أن الروائى يزود نفسه بكم متراكم من المعلومات والخبرات، وقد انعكس هذا على فنية العمل الروائى

١٨) ترابها زعفران / ص٤٩.
١٩) ترابها زعفران / ١٨.

وبنائه بصورة مباشرة، ففى المسودة الثانية عاد ليبحث لها عن مكان، ومن ثم زحزت المسودة الثانية بكم كبير من الإضافات، ويقل الشطب والحذف[٢٠]، مما يعطى انطباعا أوليا بأن الروائى قام بعملية إنزراعية لبعض اللقطات الواصفة، والتى غالبا ما تعكس قراءاته وثقافته التى يود استعرضها فى سرده الروائى كالشعر المترجم ونصوص من ابن عربى، وترانيم مسيحية .. وأفسح لها أماكن، واستزرعها فى نصه الروائى ـ راجع نص «الظل تحت عناقيد العنب» ـ وهو نص ينقسم إلى قسمين فى مستوى صياغته، أما الجزء الأول فيأتلف مع هارمونى النصوص الأخرى داخل الرواية، والآخر فى نهاية النص حاول الروائى التفلسف على النص ولم نشعر معه بعفوية التذكر وسلاسة الأسلوب، وإنما نلاحظ الافتعال وتعمد الأبعاد الرمزية المركبة من نصوص تراثية، يقول: (النورس المتنمر ينقر عناقيد العنب بمنسره المحجون. وهو فى آن، يونان المكنون فى بطن الدجنة ليس له فيها منجاج، والنوتى الرهين ينقش المنمات سجينا فى سفينته إلى نينوى التى لا منال لها.

وأنا فى كن نونك[٢١]، نصفك إلى يمينى يمن ونعيم الفتون ونشوات الجنات والجنون، ونصفك الداكن نير النكال ونهش النيران حتى فناء الزمن، وعلى النصفين معا نقلتنى إلى تنتالوس .. .

هنالك تنبو أسنان التياتين، وتنتسف جنادل نكرانى كالعهد المنفوش ... أنت معمداينتى الهتون على نهر الأرنّ. وأنت قنينة النِكْتار وأنت النجدة، وأنت النذير ...)[٢٢].

وواضح أن هذا الأسلوب مزيج روافد عديدة ـ أشار إليها الروائى فى مسوداته[٢٣]. وعلى الرغم من التشابه الأسلوبى بين هذا النص وبين بعض

٢٠) راجع صر من المسودة الثانية. راجع ملحق ١ (أ. ب. جـ .د)
٢١) نون = أنوثة، م = مذكر.
٢٢) ترابها زعفران/ ص١٧٠/١٧١.
٢٣) المسودة الأولى/ صرة رقم ٥. ملحق رقم ٣ (أ. ب . جـ . د. هـ . و)

الفقرات الأخيرة لنصوص آخر داخل الرواية (ص٢٣/١٢٥/١٠٢/٦١ ...) إلا أنها تفتقر إلى الانسجام الهارمونى مع المستوى السردى والأسلوبى العام داخل الرواية.

وإذا كنا قد وقفنا مع السارد وعلاقته وتأثيره الروائى سلبا وإيجابا، فيمكننا أن نرى الصورة أكثر وضوحا عندما نتوقف هنا مع السرد نفسه، وفى البداية لابد أن نميز بين وحدتين سرديتين، إحداهما وحدة سرد أساسية، والأخرى وحدة سرد ثانوية. أما وحدات السرد الأساسية فتمثل الهيكل العظمى للرواية، ومجموع هذه الوحدات يكون بناء مثلثيا صاعدا بالأحداث، ومطورا لها. أما عن المساحات الزمانية والمكانية بين هذه الوحدات الأساسية، فيمكن إشباعها بوحدات سرد ثانوية، تقوم بمهمة التهميش الدلالى الذى يؤمن التواصل بين الوحدات. ويؤمن الاتصال بين السرد الروائى والمتلقى.

ولذلك فنحن ننظر إلى هذه الوحدات الثانوية نظرة خاصة مهمة، لأنها تحتوى على محفزات ومؤثرات، وتمتلك دلالات ضمنية رامزة، وهى تشكل لحمة الرواية، ولهذا كانت وحدات السرد الثانوية أكثر تأثرا بعملية النحت الروائى، لأنها مادة الروائى التى يميز بها ملامح الرواية، وصورتها النهائية.

ومن السهل الميسور أن يقوم الباحث بحصر لوحدات السرد الأساسية فى الرواية التقليدية، ومن الصعب أن يتحقق له ذلك فى رواية مثل (ترابها زعفران).

ذلك لأن الروائى هنا عمد إلى الانصياع لاستدعاء غير منتظم فى تسلسل زمنى، على الرغم من مركزية البطل (ميخائيل) والمكان (اسكندرية) إلا أنها نصوص تكاد تمثل - كما ذكرنا - دوائر مغلقة، وترتيبها على هذا النحو لن يؤدى إلى تصعيد حدث بعينه، لأن البطل لم يهتم بدوره المركزى التقليدى، فلم يقم بفاعلية الموحد. إنه خضع للاستدعاءات والتذكر (طفولة/ شباب/ صبا/ طفولة ..) ومن ثم غامت الحركة المحورية .. ومن ثم فكل وحدة نصية بعنوانها

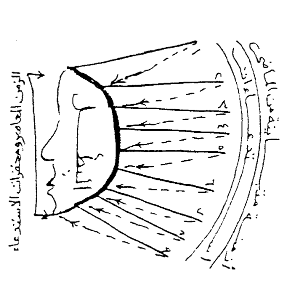
تمثل وحدة سرد أساسية، ومجموعها يعنى الرواية الملتفة حول بطل واحد ومكان واحد.

ووحدات السرد الأساسية لا تمثل مسألة فنية معقدة ينفرد بها الروائى، لأنها وحدات تركيبية يفرضها الفن الروائى على الروائى. وتبقى مهمة الروائى المميزة له هى التنسيق الذى يرتبط ارتباطا مباشرا بخصوصية كل تجربة.

إلا أن تميز الشكل الروائى هنا، يجعل كل وحدة سردية أساسية قد استقلت بفترة ما من حياة البطل، ومن ثم فهذه الاستقلالية تحمل معها وحداتها الأساسية الخاصة بها .. وقد حددتها الروائى فى مسوداته[٢٤].

ويشير الباحث إلى أن وحدة السرد (الأساسية/ الثانوية) مستقلة عن الوحدات اللغوية، ولا توازيها؛ لأنها يمكن أن تزيد عن وحدة لغوية (الجملة) ويمكن أن تنقص حتى تصبح (كلمة) تمثل بذاتها وحدة سردية، وذلك لأن الوحدات السردية تبنى شكلا وتنمى حدثا روائيا ... .

والعملية السردية تستقل فى زمن ما، وكثيرا ما تتجاوزه بالتقدم أو التأخر حسب مقتضيات السرد، ومتطلبات البناء الفنى، ولذا نجد فى الرواية ما يسمى بالسوابق السردية واللواحق السردية[٢٥].



أما عن السوابق السردية فهى غير قائمة البتة فى هذه الرواية، ويبدو أن شكل الرواية قد فرض على سردها أن يستقر فى ماض آمن أحادى الاتجاه. إلا أن نهاية كل مقطع نصى يعرضه السارد من واقعه المتمركز فى الحاضر بطريقة

---

٢٤)راجع نماذج المسودة الأولى. راجع ملحق رقم ٤.

٢٥) راجع كتاب نظرية القصة/ ص٧٦.

التذكر، فيستقل كل مقطع نصى بحادثة وزمن ما، ومن هنا يقل فى السرد استخدام السوابق واللواحق السردية.

وعلى الرغم من استقرار النصوص فى فترات الماضى الخاص بالبطل، إلا أن السارد يعمد فى نهاية كل نص إلى تنبيهنا بأن هذه الأحداث هى إطلالة على الماضى من موقعه فى حاضر حياته الزئبقى.

ولا يمكننا اعتبار هذه النصوص لواحق سردية لأنها استدعاءات من الذاكرة والماضى، وهى برمتها مكونة للرواية بهذا الشكل الذى ناسب طبيعة التجربة الروائية هنا، ولأن مهمة اللواحق السردية تكاد تقتصر على إعطاء معلومة أو لسد ثغرة فى النص الروائى. كما أن حظ الواقع الحاضر للبطل يمثل المؤثرات الخارجية عليه، والتى تفجر بتأثيرها عليه الردة للماضى الآمن بذكرياته، وتنفرد جزئية تكاد تكون وحيدة فى الرواية، وهى التى جعل فيها الماضى التراثى امتدادا للواقع فى حديثه عن الليالى (... والأميرة شهرزاد تنزل من أتومبيل باكار مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد على فى شارع فؤاد، وينحسر الفستان الحريرى عن فخذيها السمراوين، تنفجرجان عندما تهبط، فأرى العتمة الغامضة بينهما ...)[٢٦].

ويبدو أن استعذاب البطل للماضى يوحى ضمنا بأحداث معاصرة تضطره إلى الهروب من واقعه المتردى إلى ماضيه الآمن - على طريقة إطلال الجاهليين - وقد يوحى لنا عدم التنسيق الزمنى لهذه التداعيات بأن مؤثرات مختلفة تلك التى يتعرض لها فتفجر ذكريات فترة بعينها.

ويبقى الاستفهام قائما حول الغرض من هذه الذكريات وأحيائها ....، ويعتقد الباحث أن الروائى يستدعى أحداثه الماضية، لإعادة تأويلها وتفسيرها فى ضوء معطيات جديدة معاصرة، والدليل على ذلك أن صاحبنا (الخراط) لم يغرق فى ماضيه غرقا يؤدى إلى تقمص الطفولة بخيالاتها، أو المراهقة بأحلام يقظتها، أو الشباب باندفاعه ... قد لامس الخراط أوتار الطفولة وخيالاتها ..

٢٦) ترابها زعفران/ (فلك طاف على طوفان الجسد) ص٧٨.

ولكن كان ذلك بعقلانية يقظة - إن صح التعبير - لأنه يشعرنا فى سرده أنه رجل كبير وأن ما يقدمه محض ذكرى، ولأنه دائم العودة إلي نقطة البدء التى فجرت التداعى، فهو دائما فى الرواية يرحل ليعود، ويعود ليرحل.

ولم تستغرقه مرحلة سنية بعينها فى ذكرياته كما فعل طه حسين فى أيامه، ولذلك نلاحظ أن السرد مشدود بيد السارد دائما .. فإذا أطلق يد «الطفل» - مثلا - فى حواراته وأحداثه، فإن ذلك لا يدوم ولا سيما عندما يتدخل السارد بقدراته العقلانية ومعطياته التى تفوق قدرات المرحلة السنية التى يستعرضها لبطله ... فى التأويل والتفسير أو اختلاط الحلم باليقظة (...كنا فى أواخر سبتمبر، وشمس بعد الظهر تصنع على صفحة البحر تحتى ملايين النقط اللامعة ... فأمد بصرى من نافذة الكازينو العالية المفتوحة إلى الأفق الغامض فى اتصاله بخط السماء المهتز بالضوء عندما رأيتها.

كانت تسبح تحت النافذة بالمايوه الأزرق الفاتح، محبوكا عليها، لامعا تحت سيولة الموج الخفيف الذى يترقرق عليه ... وعرفتها. رانة التى كنت نسيت كل شئ عنها ... وذراعاها تضربان الماء بحركة خلفية ... وهى تبتعد. وعرفت أننى سأحبها فى آخر العمر، حبا كأنه الموت، وأن قلبى هو ساحة بحرها اللجى الجياش أبدا بأمواج لا هدوء لها.)[٢٧]

وعملية التذكر هنا فى نصوص الرواية لا تعنى هروبا من الواقع، وإنما يبدو أنها تعنى حبا للالتصاق بالأرض، وهى رغبة تبرز منذ اختياره للعنوان «ترابها زعفران .. نصوص اسكندرانية» ثم بتعمد الوصف المسهب للمكان، ثم التصاق «ميخائيل» بأمه، وحبه لها، وتعلقه بها (الأم الأرض ..)، وبنسائه السمراوات ذوات الشعر الخشن دائما ويكشف «الخراط» عن غرضه صراحة عندما يقول فى «رفرفة الحمام المشتعل»: (وأحسست أن فى جسم هذا الرجل - فلاح من ريف مصر - جدى ساويرس وأبى وأولاد عمتى بقطر ورفلة، وأخوالى الثلاثة يونان

٢٧) ترابها زعفران / ص٦٠/٦١.

وناثان وسوريال، وأن نظرتهم جميعا معا في عينيه الغائرتين الشاقيتين، وأنني لا أنفصل عنه، ولا عنهم، وأن في يديه تربة قلبي .. الغمقة المعجونة بالطين لا تجف أبدا، وأن هذه الجنينة هي بستان ألف ليلة وليلة ..)[٢٨].

وعلى مستوى السرد في الرواية نلاحظ الشكلنة الظاهرية لترتيب النسق الروائي في صورته الكلية[٢٩]، وذلك بالموازنة بين: تترتب الأحداث في النص الروائي. وترتيب الأحداث في الحكاية.

فسنرى عدم وجود تطابق، وذلك لتعمد «الخراط» إخضاع روايته لنسق جمالي يعتمد على الانتقاء وتمزيق التسلسل الزمني للأحداث، إلا أننا نلاحظ على مستوى (النصوص داخل الرواية) التطابق بين:

ترتيب الأحداث في النص.

و ترتيب الأحداث في الحكاية.

وذلك لأن الروائي ـ على مستوى النص المفرد داخل الرواية ـ اعتمد على التسلسل الزمني، ولم يحدث تشكيلا سرديا، اللهم إلا في نص «غربان سود في النور» حيث تعمد التحرك بكثرة بين اللواحق والسوابق السردية ... ولعل المساحة الزمنية الممتدة لهذا النص هي التي اضطرت الروائي إلى اللواحق السردية كمساعد لاختصار مساحات زمنية طويلة من طريق السرد هنا.

٢ ـ الزمن :

لو بحثنا عن الزمن الروائي، وزمن الحكاية في النص الروائي الأخير، فسنضع أيدينا على أحداث بعينها تقرب لنا الزمن الذي دارت فيه أحداث الرواية، وسنفهم من وجود الاستعمار ومقاوماته أن زمن الرواية يمتد قبل الخمسينيات. ومن الطبيعي ألا يحدد زمنا حتى لا يقع في تقريرية مملة.

٢٨) السابق/ ١٩٨.

٢٩) الحديث هنا من واقع التطابق السردي بين المسودة الثانية والثالثة من ناحية والنص الأخير من ناحية أخرى. علما بأن المسودة الأولى لم يتضح فيها أي مستوى للسرد الروائي.

إلا أن مسودته الأولى التى رسم فيها الخطوط العراض قد حدد زمنية الأحداث - فهى قبيل وبعد عام ١٩٣٧(٣٠) تماما كما حدد المكان، وهذا أمر طبيعى فى المسودة الأولى، لأن الزمان والمكان يمثلان ركيزتى العالم العقلانى الواجب توافره فى اللبنات الأولى للرواية(٣١).

وامتداد زمن الرواية على هذا النحو يتيح للروائى مجالات التحرك، لأن الرواية تمتاز بامتدادها الزمنى والذى تحقق هنا في مسوداته ونصه الأخير. إلا أن فكرة تشكيل الزمن الروائى هنا بدأت فى المسودة الثانية، حيث رتب نصوصه، وصاغها للمرة الأولى. ولما كان زمن الرواية - الذى يقاس بالسطور والصفحات - أصغر من زمن الامتداد الزمنى للحكايات - المادة الروائية، وتقاس بالأيام والسنوات والساعات - لجأ الروائى إلى الحذف، وكان أمامه أكثر من طريقة، لإخضاع الفترة الزمنية الممتدة للحكاية إلى فنية عمله الروائى كالتلخيص أو الإضمار والتكثيف ... إلا أنه اختار الحذف، وذلك لأن طبيعة التجربة الروائية هنا المعتمدة على فكرة الاستدعاء والتذكر هى التى فرضت الانتقاء، والانتقاء يعنى عدم التسلسل، وإنما التقاط حوادث بعينها. بينما استقر الروائى فى واقعه الحاضر، وأصبحت رحلاته موقوتة باستدعاء حادثة معينة ... ثم يعود ... فهو مرتبط بحاضره قدر ارتباطه بماضيه.

وما قام به «الخراط» هنا أمر طبيعى يتكرر فى أكثر الروايات التى تتحرك موضوعاتها فى فترة زمنية طويلة، إلا أن حركة السرد فى هذه الرواية لا يتناسب مع فكرة الحذف والانتقاء التى لجأ إليها الروائى، حيث إن النتيجة الطبيعية لذلك أن يأتى السرد على درجة ما من السرعة، ولكن النقيض تماما هو الأمر القائم فى هذه الرواية حيث يعمد «الخراط» تبطئة السرد، مما يجعل

---

(٣٠) راجع المسودة رقم ١ - صورة رقم ٦.

(٣١) راجع فى الملحق الرسم التخطيطى لتبيت مكان الأحداث. وهو رسم أوجده الكاتب بالتفصيل فى مسودته الثانية.

الباحث يعيد تقييم الموقف الزمنى هنا.

والحقيقة أن زمنين عكسيين أوجدتهما هذه الرواية بشكلها الجديد. أما الزمن الأول فهو (الزمن العام) للرواية، وفيه نقف على حقيقتين:

* الامتداد الزمنى للنصوص ألجأ الروائى إلى الانتقاء.
* الانتقاء فرض عدم التسلسل الزمنى، وطبيعة الاستدعاءات ساعدت على ذلك.

أما الزمن الثانى والأخير، فهو (الزمن الخاص) بكل نص داخل الرواية، حيث إن الروائى قسم روايته إلى تسعة نصوص. ويلاحظ الباحث فى الزمنية الخاصة بهذه النصوص سمة عامة يمكن تلخيصها فى:

زمن النص أكبر من زمن الحكاية.

ومعنى أن النص يعتمد على فترة زمنية محدودة للغاية، ويقدمها الروائى بسرد بطيئ يعمد فيه إلى الاستطرادات والوصف الانطباعى، فنحن نقترب هنا من بعض سمات القصة القصيرة؟، ونضيف أن كل نص بحادثة لها بداية ووسط ونهاية، والكاتب يقدمها بتسلسل زمنى منطقى، حيث إن ترتيب الأحداث فى النص يوازى تتابع ترتيب الأحداث فى الحكاية، وعلى مستوى النص الواحد فنحن أمام شكل تقليدى - تقريبا - ، وهو شكل يخالف الشكل العام للرواية وترتيبها(٣٢).

ومعنى ذلك أننا نلاحظ فى التركيب الكلى للرواية، وفى نسقها العام تغلب العلية الفسيولوجية (الزمن النفسى)، على العلية الذهنية (بزمنها المنطقى المنتظم ماضى / حاضر / مستقبل)، والعكس تماما نلاحظه فى التركيب الداخلى لفصول الرواية ذاتها، ففى كل نص روائى تغلب العلية الذهنية على

٣٢) يشير الباحث إلى أن تحليله هنا يعتمد على المسودة الثانية والثالثة والنص الأخير حيث يتوحد التشكيل الزمنى فى كل.

العلية الفسيولوجية، فجاء الترتيب الزمنى الداخلى عقليا وتقليديا.

وإذا كنا قد توقفنا مع الزمن العام والخاص، وأثرهما الشكلى فى ضرب فكرة الأجناس الأدبية بحدودها التقليدية، ورأينا كيف جمع «الخراط» سمات فنية للقصة القصيرة على المستوى الخاص (بالنصوص التسعة داخل الرواية)، وكيف أنه التزم بالتقنية الروائية على المستوى العام. ويمكننا ملاحظة إشكالية مماثلة على مستوى الزمن الروائى أيضا. فالزمن العام للرواية ينطلق من ثلاثينيات هذا القرن (استعرضه فى غير ترتيب) وهى زمنية شائعة توازى شبقية التذكر المسيطرة على نصوص الرواية. أما الزمن الخاص على المستوى النصى الواحد داخل الرواية، فهو زمن التذكر البحث للذات، فهو لا يضرب بجذوره فى حقائق مجتمعية أو سياسية توثق زمنية الحدث الحكائى، إنه يعبر عن زمن السقوط العام من خلال منظور ذاتى، وزمن التحرر والشوق إلى العدالة من خلال الذات أيضا (٣٣).

ويبدو أن «الخراط» قد صدق عندما قال عن روايته (إنها شكل مفتوح، وكأنما هناك بحث عن أبدية ما، هذا تحد للزمنية، للقيود المفروضة) (٣٤).

إن فكرة «التذكر» التى شكلت قالب الرواية تلعب - هنا - دورا جدليا. فالتذكر يحجب ذاته المنتمية إلى واقع زمنى حاضر، ليجدها مجددا عندما يتسطيع استيعاب ذاته الأولى (فى زمن الطفولة والمراهقة). ومن ثم «فالخراط» - هنا - لا يمنحنا زمنا حقيقا، وإنما يرصد وهما زمنيا - إن صح التعبير - ويحاول تأصيله وتثبيته فى مدى تخيلنا بتكرار التذكر من نص إلى آخر داخل الرواية.

ويبدو أن «الخراط» يريد بالاسترجاع والتذكر التعبير عن قيمة تركيبية

٣٣) راجع نصوص الرواية الآتية (الثانى/ الثامن/ التاسع ...).
٣٤) راجع الندوة عن الرواية فى معهد العالم العربى بباريس فى ١٠/ مايو/ ١٩٩٠ ١١ ص٥.

مازالت ممتدة فى الواقع، وأنها تعتمد على محاور انفعالية ممثلة بالتواصل الأبدى الذى لا يعرف نهاية، وإن كان قد عرف بداية تراثية حددها بقوله (إن كتابتى مستهلمة من فن الرقش (الأرابيسك) العربى العريق .. من تلك الصياغات والخطوط التى تتكرر - أو هى قابلة للتكرار - حتى حدود اللانهائى ... وكأنما هناك بحث عن أبدية ما ... هذه كتابة نجد أصولها كذلك فى «النموذج الجامع» فى النمط الرئيسى الذى نجده فى «الخرطوشة» الفرعونية، فليس فى «الخرطوشة» الفرعونية تأطير محدد ... هناك نية مسبقة للذهاب فى العمق) (٣٥).

وثنائية (التذكر والتواصل) تماثل ثنائية (الروح والجسد)، وهى مهارة من الروائى أن يجعل التذكر وسيلة للتواصل، وكون التواصل سبب التذكر قد يسر له هذا مهمة الانتقال من الواقع إلى الحلم والعكس، بحيث جعل كلا منهما امتدادا للآخر، وأسقط الحواجز، والقارئ للرواية لا يشعر بفجوة الانتقالات لأنها لا تكاد تبين، ولأنه يقدمهما معا فى وصف أشبه بالغنائية فى رحلة التذكر الذاتى، يقول: (نادتنى أمرأة خالى أستر ... وقالت لى فجأة بلهفة: يا ضنايا ... مالك؟ تعال .. تعال نم على حجرى هنا.

وصنعت رأسى بين فخذيها الطريتين المتلتلتين ... ونزلت بيدها الرخصة فضغطت على وجهى بحنو ورفق، على حجرها. نمت.

فى آخر أيامه الستة فى غسق القاهرة الفاطمية، وفى غسق العشق الأخير، قال لها عندئذ، كان هذا الطفل فى السابعة من عمره، قد عرفك، ونام فى حنو جسدك.

قالت له: كانت طفولتك مدللة.

قال له: كان الموت فيها كثيرا.

واحدة حمامتى، كاملة، مشتعلة بين العناقيد والحسك، طالعة أبدا من

---

٣٥) السابق/ ص٥.

ساعة قلبى كعمود دخان معطر بالمر واللبان، لا تهب زعازع الزمن الهوج بنشرها العبق، نارها سوداء وجميلة ومتقدة، لا تنطفئ) [٣٦].

ويختلف الباحث مع (سامى على) فى قوله عن الزمنية الروائية هنا بأن (الزمنية هنا زمنية لحظية فورية، مما يعطيها بعدا آخر غير الزمن السيكولوجى) [٣٧] والحقيقة أن الزمنية اللحظية الفورية التى يشار إليها فى النص السابق منبثقة بفعل سيكولوجى متصل بالفاعل البطل (ميخائيل). ولأن الزمن السيكولوجى هو المحدد الحقيقى للأبعاد، بل وللانفعالات، ومن ثم للشكل الروائى، لأنه يحتل المركزية الفاعلة فى هذه الرواية.

ولكن السيكولوجية هنا لا تتدفق بعفوية، وإنما متحركة بوعى مهارى مخطط من الروائى، فهى تدبر الطاقات ولا تتركها متفجرة بعفوية، لأنها تخضع للنحت الروائى الذى انتقى من رصيد الذكريات، ووحد بين الأفعال المتباينة، وعملت المهارة الفنية للروائى بفعل النحت الروائى على صهر التقنيات المركبة فى عمل روائى واحد، جاء بشكل متميز. وهذه العملية المهارية (النحت) التى تنتقى وتختار تعمل فى الوقت نفسه على تقطيع التواصل الزمنى، والمهارة نفسها تعبر هذه الفجوة بتحقيق التوازن والاتصال بتوحيد الزمان اللفظى ـ الصياغة اللغوية ـ، والزمان البصرى ـ مدى التخيل ـ فى السرد الروائى ، وعندئذ تتحول جدلية التذكر إلى جدلية زمانية عندما يجعل الماضى حاضرا والحاضر غائبا بفعل التذكر [٣٨]، ولكنها ليست مأساة الهروب التى تقلدها الشاعر الطللى الجاهلى، لأن استرجاعاته وتذكراته الروائية هنا لا تمثل تجذرا وتشبثا فى الزمن الماضى، وإنما تعكس الكينونة الثابتة، والصيرورة المتحولة فى توازن بين الماضى الآمن، والحاض والواقع الممتد المحفز بدوره على التذكر فى بعض الأحايين.

---

٣٦) ترابها زعفران، ص١٩١/١٩٢.

٣٧) دراسة مقدمة فى ندوة معهد العالم العربى بباريس ـ مايو ١٩٩٠/ص١٥.

٣٨) راجع جدلية الزمن ـ لغاستون باشلار / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

٣ - بناء الشخصية الشبقية:

تمثل الشخصية الروائية ترشيداانقديا مساعدا للروائى من أجل التعبير عن فكره الخاص، وعن مجتمعه المنتمى إليه - كما يرى بارت -، ومن ثم فلن ننظر للشخصية وبنائها على أنها «كائن»، وإنما على أساس أنها «مشارك»، والمشاركة تعنى الفاعلية، والفاعلية تكشف عن بناء جمعى، وليس عن ذاتية منغلقة متفردة؛ وذلك لأن الرواية لا تبدأ بشخصية، وإنما تبدأ بتفهم الجماعة التى تنتمى إليها الشخصية.

والشخصية الروائية خضعت لكثير من الدراسات والتقسيمات، ولبعض التطوير بدءا بالشخصية النموذج ... ومرورا بالشخصية بالمستوى النفسانى، ووصولا إلى تقسيمات «أدوين موير» ثم تلك المحاولات العبثية التى حاولت أن تنحى الفعل الإنسانى وأثره عن الرواية ... .

ونحن هنا فى «ترابها زعفران» أمام تجربة روائية تعتمد فى بنيتها على الشخصية المحورية، ولكنها شخصية جاءت فى تشكيل روائى جعل الفاعل يمتزج بالمفعول فى الشخصية نفسها، حيث إن الفاعل هنا «ميخائيل» يتابع المفعولات (وهو منها)؛ لأنه نموذج يبحث عن هوية.

ولكى نتابع بناء الشخصية الشبقية المحورية هنا، فإننا سنبدأ بداية تركيبية تمكننا من الانطلاق من مسودات الرواية بحثا عن تشكيل هذه الشخصية فى دور الحضانة ثم النمو والفاعلية، لنتمكن من تحليل صورتها النهائية، وذلك بعد البحث عن البدائل الممكنة فى مسودات الرواية. وسنتخذ من شخصية «ميخائيل» نموذجا بحثيا هنا، لأنه يمثل الفاعل الأساسى فضلا عن كونه العامل المشترك فى الأحداث الروائية، ولأن الشخصيات الروائية الأخرى يمكن أن تصنف تصنيفا ثانويا.

والباحث وهو يتجه إلى المسودات الثلاث للرواية كان يصر على الفصل بين

«ميخائيل» وبين الروائى نفسه، وذلك ليتمكن من رصد التكوين والتكون الفنى للشخصية. إلا أن الروائى لم يمكن الباحث من ذلك، لأننا بحثنا فى مسوداته عن «ميخائيل» فلم نجده كمسمى، ولم نجد له مراحل تكون وتخلق، ففى المسودة الأولى وجدنا رصدا لعنوانات الأحداث، ولم نقع على شخصيتنا التى نبحثها إلا فى ضمير المتكلم مثل (رهن فستان أمى[٣٩]/ قصة ذهابى إلى هناك[٤٠]/ خالتى سارة[٤١]/ أبى وأمى فى الصباح[٤٢]/ خالى ناثان[٤٣] ...).

وكان الباحث يتوقع أن يجد تخطيطا لهذه الشخصية المحورية، تماما كما خطط الروائى للمكان بالرسم والوصف، ليجيد التحدث عنه، ولكن بالنسبة للشخصية المحورية هنا لا نستطيع أن نجزم بالمقدرة الإبداعية للروائى التى مكنته من التخطيط الذهنى للشخصية والاحتفاظ بها فى رأسه. وهذا ما يدفع الباحث إلى الاعتقاد بوجود توحد بين المبدع وبين شخصيته الروائية (ميخائيل) .. ويبدو أن التوحد كان لدرجة المماثلة التى مكنت الروائى من أن يمتاح من ذاكرته، وينحت من ذاته بالاستدعاءات والتذكر، ليرسم ملامح الشخصية، وكأن الشخصية معدة سلفا فى حياة الروائى، ومن ثم اكتفى الروائى هنا بتسجيل وحدات السرد الأساسية فى المسودة الأولى، واهتم بتسجيل التدافع السردى وتدوين الخبرات والقراءات فى المسودة الثانية، ثم عمد إلى النحت (الصقل والتنقيح وحسن الصياغة) فى المسودة الثالثة ... وفى كل لم نجد تخطيطا يذكر لشخصية «ميخائيل» اللهم إلا دوره فى السرد لتصعيد حدث أو لتذكر لحظة بعينها ... إلخ.

٣٩) المسودة الأولى - رقم ٥. ملحق ٤ ب - جـ .
٤٠) المسودة الأولى رقم ٢. ملحق ٤
٤١) المسودة الأولى رقم ٦. ملحق ٤.
٤٢) المسودة الأولى رقم ٣. ملحق ٤.
٤٣) المسودة الأولى رقم ٣. ملحق ٤ جـ .

وعلى الرغم من عمليات النحت الواضحة فى المسودات، واختفاء التخطيط لشخصية «ميخائيل»، فإن هذا يدفع الباحث إلى الاعتقاد فى قوة الامتداد الذاتى المتوحد بين «ميخائيل» وبين «الخراط» - الروائى - وأن كلا منهما أصبح امتدادا للآخر على نحو ما.

وبناء على ذلك فالباحث سيربط بين الروائى وبين بطله، مع الوضع فى الاعتبار أن الخلاف متباين بين تخلق التجربة الروائية، وتخلق التجربة السيكولوجية الإبداعية، وذلك لأن التجربة الروائية مرحلة تالية للتجربة السيكولوجية، وذلك - أيضا - لارتباط التجربة السيكولوجية فى وجودها بوجود الروائى منذ وجد، فهى مصاحبة فى التكوين الذاتى الممتد، أما التجربة الروائية ونحتها فتمثل فترة جزئية فى حياة الروائي، والربط لا يعنى دراسة نفسية للنص الروائى، ولكن لأن النتيجة المترتبة على فحص المسودات تؤكد التشابه بين الروائى وبطله، ومن ثم فشخصية «ميخائيل» تقمصت الخراط أو العكس لتتشكل فى ذاته، ويمنحها بسخاء أحاسيسه ومشاعره ، فضلا عن كونها حقلا صب فيه مكبوتاته وخيالاته، وهو أمر وارد فى أكثر التجارب الروائية.

والمدخل الحقيقى لدراسة شخصية البطل «ميخائيل» فى هذه الرواية مدخل شبقى، وهو مفتاح هذه الشخصية، لأن الروائى يكتشف هوية بطله عبر ممرات جنسية، وانطلاقا من أن «ميخائيل» فنان (فى طفولته ومراهقته وصباه ..)، والفنان ابن الطبيعة، وخصيم الحضارة، لأن الحضارة ربما تقاوم الطبيعة، والفنان يقاوم الحضارة ويفيد منها، ومن ثم كانت عفوية الوصف للحظة التذكر قد جاءت محملة برذاذ الشبقية التى تكشف عن غريزة غير مرشدة حضاريا، فجاء وصفه متقلدا لعفوية الطفل، واندفاع المراهق، فما من بنت أو امرأة تحادثه أو يراها إلا وتوقفه محاسن جسدها، وأحيانا يعمل بخياله ليقترب من مفاتن الجسد الدافئ، ففى نص «غربان سود فى النور» يعود إلى البيت بعد مشاهدته

للراقصة، ويعيد مشاهدها فى جلسته الخاصة (... ساقان بيضاوان يومضان باللحم الناعم، وينضمان على المثلث المقبب الممسود، والنسيج الأسود الساتان يلتصق بالاستدارة الصغيرة، وينتهى تحت تكور الردفين بنمنمة الدانتيلا، يتراوح سوادها المشغول بين خرومها الدقيقة مع بياض الجسد المتنزى المتقلب الذى يحتضن انبثاق الصلابة الجياشة .... ويتقوض الجسم)(٤٤).

وحتى الأم يرصد «ميخائيل» مفاتنها وهى سائرة فى الشارع لإحضار زيت السرجة(٤٥)، وهى على البحر مع أبيه فى لباس البحر (... وتخرج أمى من البحر، ناصعة ومضيئة وناعمة، وشعرها القصير المصقول مبلول يقطر بالماء، ويلحق بها أبى ...)(٤٦).

ويتلصص الطفل فى الليل وهو نائم يقظ على مقربة من أبيه (.... سمع فى صمت النوم الثقيل الصوت الخشن هامسا ملحا ... وجاء الصوت الخافت فيه تمرد .. وعاد الصوت المحبوس القوى مطموسا فى لهفته لا يقاوم، ليس فيه إلا عنف التطلب والاقتحام ... وكانت آخر دفقات الجهد المبذول مسفوحا ودفينا، ينتهى إلى تنهيدة الراحة، وصمت مفاجئ ...)(٤٧). وحتى «حسنية» التى لجأت إليهم عندما طاردها البوليس، وكانت ترتعد من الخوف .. يركز على أنوثتها التى ظلت عالقة فى ذهنه حتى آخر العمر ... وتتجدد الحياة عنده فى تجدد اللذة.

وكانت لحظات الوصف لهذه اللحظات سريعة توازى لحظة التذكر نفسها، والحضور الروحى، والتوهم النفسى كان يطوع نظرته الشبقية فى رأسه قبل أن يطوعها فى جسده، لأن «ميخائيل» لم يكتشف حقيقة الأمر من رجولة مبكرة إلا عندما وقع على «الليالى» فدخلها ولم يخرج منها، وأغرق نفسه فيها قراءة

٤٤) ترابها زعفران/ ص١٠٠.
٤٥) السابق ص٢٨.
٤٦) السابق ص٤٧.
٤٧) السابق ص١٤٤.

وتخيلا، ـ وعلى حد تعبيره ـ وجد فيها نزواته فى السفر والاكتشاف.

ومن خلال استدعاءات الطفولة والمراهقة بأحداثها وتصوراتها كما صورها «الخراط» فى شخصية «ميخائيل»نستطيع أن نتفق مع علماء النفس فى قولهم (بأن الإنسان ينفعل بجسمه ثم بعد ذلك بوجدانه، وأخيرا بعقله)(٤٨).

والخراط ينفذ هذه المقولة عمليا مع بطله، ففى طفولته تعانق مع المحسوسات حتى مع متاهات الجسم التى كانت مظلمة فلم تفض به إلى طريق. وفى حالة المراهقة ينفذ «ميخائيل»آليات المراهق .. حيث انتقلت علاقته من الأشياء إلى الكبار، وهى لزمة نفسية للمراهق، وقد ركز «الخراط» على هذا الانتقال فى نص «فلك طاف على طوفان الجسد» حيث رصد محاولات «ميخائيل» وهو يتقرب إلى زملائه الكبار فى المدرسة(٤٩) ... وفى البيت يتعلق بخاله ناثان وسوريال، ويتردد بكثرة على «بقطر» ابن عمته الذى يكبره فى السن.

ونلاحظ أن «ميخائيل»قليل التعامل مع الآخرين، وكان يمكن أن نبرر ذلك لو كان مشغولا بالتفكير والتأمل ... ولكننا لم نجد ذلك عند ميخائيل المراهق ـ الطفل ـ الصبى ....، وتنسحب هذه الملاحظة على «ميخائيل»الشاب، حيث إن تعاملاته كانت منغلقة على أسرته أو عائلته ـ تقريبا ـ، وحتى هذه المحاولات القليلة التى حاول فيها التعامل مع آخرين خارج نطاق الأسرة جرت عليه مواقف محرجة:

- محاولته التعامل مع زملائه الأكبر منه سنا فى المدرسة أنتهت بوقوعه فى مصيدة فر منها هاربا.
- محاولته ممارسة الجهاد الوطنى، فيقع فى خدعة، وكاد البوليس يلحق به لولا أن فتاة المقهى ساعدته على الهروب.

٤٨) سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب/ ص١٨٢.
٤٩) ترابها زعفران/ ٦٧ ـ ٦٨. ملحق رقم٤

ويمكن أن نضيف إلى ذلك تعلقه الشديد بأمه ... إذن فهو حبيس مجتمع صغير - نسبيا - ، ولم يتجاوب مع المجتمع الكبير، ويبدو أن الروائى قد أوقع نفسه فى هذا المأزق عندما ركز على استعراض العادات والتقاليد المسيحية وأسرف على بطله، ولم يستطع أن يعمم ذلك على نطاق مجتمعى أكبر حتى لا يقع فى تناقض ... فانغلق البطل على أسرته أوقل على عائلته، ومن ثم لم ينجح «الخراط» فى التعبير عن فكرة الانتماء إلى الأرض، لأنه أحاط بطله بسياج عائلى محدود. هذا على الرغم من حرص «الخراط» على ارتباط بطله بالأرض، إلا أن ذلك لم يتعد محاولات الوصف الخارجى للأحياء والأزقة الاسكندرانية، أو رصده للحماسات الموقوتة عندما يصف فلاحا فيشم فيه رائحة (سوريال ودنيال وسويرس ..!). ويبدو أنه تلاعب بالألفاظ قدر تلاعبه بالشكل الروائى، ولكنه لم ينجح فى عضونة فكرة الانتماء إلي الأرض بالأحداث الروائية فى نسيج قوى مقنع.

ولو قمنا بعملية إحصائية محدودة لإبراز حجم الأرض فى الرواية، سنجد أن الأحداث الروائية داخل بيوتات العائلة أكثر منها فى الأحياء الاسكندرانية، والتى لم يزد دورها عن كونها خلفية وصفية لاضفاء عبق المكان على حركية الأحداث، وهذا يوحى بمحدودية الحجم المكانى الذى لم يشع فى الأحداث، ولم يحركها فى الوقت الذى استغرق فيه وصف بيت العائلة وقتا وجهدا، بل إننا نجد رسما وتخطيطا له فى المسودة الثانية[٥٠]، ووصف اللوكاندة، والكابينة على البلاج بطريقة مقتضبة، فلم تزد عن كونها خلفية للحدث المروى.

وعلى الرغم من استعذاب «ميخائيل» للماضى بعبقه ومكانه إلا أن هذا الاستعذاب اقتصر مكانيا علي الدور التى تسكنها العائلة، وهذا الاستعذاب يتحول إلى خصومة غير مباشرة فى شوارع الاسكندرية.

فالشارع يذكره بالترام الذى مزق جسد صديقه، وكرمة العنب تذكر

٥٠) راجع المسودة الثانية/ صورة رقم /٦

بالسقوط، واللوكاندة تذكره بالدعارة والقتل ... .

وعلى الرغم من أن إطلالة البطل على ذكرياته تأتى من آخر العمر، إلا أن الحنين إلى الماضى، وخبرته تدفعانه لإعادة اكتشاف ذاته، وتمثل فقراته فى أواخر نصوصه الرصيد المكثف لهذه الخبرة والاكتشاف، ومن ثم فلن نجد تناقضا بين أحداث النص وبين نهايته، ففى النص الأول (السحاب الأبيض الجامح) نشعر أن «ميخائيل»لا يتعاطف مع «حسنية» .. ولكنه فى نهاية التذكر يوثق نصه برؤية تعيد اكتشاف ذاته بطريقة محصنة بخبرات آخر العمر (وفى عتمة آخر العمر التى استضاءت فجأة بالحب الزاخر القابض الفسيح، كنت أعرف أننى أعتنق أيضا وهيبة، واتنسم عجينة أنوثتها. وكانت هناك فى داخل لدونة جسدها الخصب حسنية المقهورة الحنون)(٥١)

ونظرته إلى «رانة» - صاحبة اللوكاندة - كانت مفزعة عندما رآها مع بقطر ابن عمته فى الحجرة ... ولكنه يعود ليرى «رانة» تتجدد، ويتجدد معها حب كأنه الموت، لأنه سيعشقها ويفقدها (وعرفت أننى سأحبها فى آخر العمر حبا كأنه الموت، وأن قلبى هو ساحة بحرهااللجى الجياش أبدا بأمواج لا هدوء لها)(٥٢).

يحاول «ميخائيل»ولكنه سقط - كما قال (فى متاهات الجسم التى لا تفضى إلى طريق)(٥٣). فهو يحاول أن يكتشف، ويعيد الرؤية، ويرتفع بالمرأة إلى مستوى ترميزى، إلا أن الظلال الشبقية تلاحقة حتى فى عتمة العمر وعلى الرغم من اقتباساته المحورة (من المتصوفة والتراتيل والأساطير) عندما يقول وهو يجمع نساء ذكرياته فى هذا النص: (منشدتى الأولانية المثناة غنتها هلينية النبرات .. **اسكندرة**، سيرافينا القينانة المغدودنة على غصون الرند والعنب .. هنية، ماندالا الحصين، دوران اختناتها فى أنفاس الإحن والمحنة مازال يرين

٥١) ترابها زعفران / ٢٣.

٥٢) السابق / ٦١.

٥٣) المسودة الأولى/ ملحق ١ و أ ء.

على العرين الجنوبى ...

.... وفى الطريق **جميانة**، أيقونة يانعة مونقة.

... **لندة**، تبض لها بواطنى المتنزية، ونفحة بدنها نفث البشنين النابع من غرين النيل.

أما **نعمة** فوطنى ومسكنى، كنزى ونواتى ... وهى نقائى من أدرانى ...

وأما **رانة** فهى منفاى ...

... أغنيتى إليك ليست أنينا ولا نحيب النهنهة. بل هزيم النسر المطعون المنتصر)(٥٤).

ونلاحظ (رانة/ جميانة/ نعمة/ لندة/ اسكندرة ...) كلهن حركن نوازع الرغبة فى نصوصه الروائية، حيث تحسسهن بجسده أو بخياله .. ويقرنهن هنا فى ترانيمه بآلهات وأساطير أضفى عليهن مسحة رومانسية موجهة ورامزة، وكل واحدة منهن شكلت جزءا من كيانه، امتد فيهن بخياله، وشكلن رؤيته فى عتمة العمر عندما ربطهن بالأرض والوطن.

* * *

وشخصية «ميخائيل» فى هذه الرواية لا تمثل الفاعل فقط، ولكنها تمثل امتزاج الفاعل بالمفعول، لأن الفاعل يتابع مفعولاته المتعاقبات - وهو منها - بالتذكر، فالفاعل يتذكر، ويمثل جزءا مهما من ذلك التذكر ... وتقل فاعلية الفاعل بعد عملية التذكر والاستحضار للماضى، لأن «ميخائيل» فى ماضيه يمثل - فى الحقيقية - حاسة استقبال قوية، ترصد وتعلل بذهنية لاقطة، ولكن درجة الفاعلية محجمة فى أكثر نصوص هذه الرواية، وكأنه يكتفى بفاعلية الوصف على سبيل المشاركة.

أما مشاركته الفعلية الفاعلة المؤثرة، فتتجسد - بالتحديد - فى محاولة اكتشاف ذاته من خلال الاستحضار والتذكر وإعادة الاكتشاف ولا سيما فى فقراته الأخيرة الملحقة بنصوص هذه الرواية.

٥٤) ترابها زعفران / ٦٨.

إن وقوف الباحث مع «ميخائيل» كمشارك فى بنية الرواية، وليس ككائن مستقل، ومن ثم عكست مشاركاته تعاملات الآخرين من شخوص وأرض وعادات وتقاليد وميثولوجيا.

* * *

٤ ـ الصياغة الروائية:

العملية الإبداعية ليست مجرد حكاية، ولا ترتيب أحداث لإثارة دهشة وفضول لدى المتلقى، وإنما العملية الإبداعية نحت من ذات الروائى، وانفعال بعمله، وتأتى الصياغة لتكسب الحكاية وفكرتها شرعية الوجود، وتعلن الميلاد الحقيقى للرواية. ومن ثم فالصياغة أدق مراحل النحت الروائى لأنها تمثل لحمته وشحمته التى يتخلق بها. ولذلك سنلاحظ كثرة انفعالات الروائى فى عملية الصياغة مع مسوداته، وهذه المسودات ستعكس بصدق معاناة الروائى بما فيها من (شطب/ حذف/ إضافة/ تهميش/ ترقيم ...).

إن البحث عن الصورة الروائية المناسبة، والبحث عن اللفظ المناسب للمعنى المراد عملية شاقة، ولا سيما إن كنا مع روائى يبحث عن التميز، لأن الروائى يمارس وظيفته الانفعالية مع فكرته وأسلوبه بحساسية زائدة بهدف إقامة تعبير وجدانى - إن صح التعبير - محمل بأحاسيس ومشاعر وفكر فى الوقت نفسه. إن هذه اللحظة التى نتحدث عنها من السهل تصورها، ومن الصعب تحديدها، لأن الأداة (اللغة) وسيلة اتصال وإيصال، ومن ثم فهى حاملة لرسالة الروائى (المرسل) ... وعلى الرغم من دور المرسل إلا أن فنية العمل تستوجب عدم ظهوره. لأن الروائي هو الحاضر الغائب فى روايته، حاضر فى كل مكان، وفى كل لقطة روائية ... وغير منظور فى أى مكان من الرواية أيضا.

حقا إن التمييز بين النور والظلمة سهل ميسور، ولكن أحدا لا يستطيع أن يرسم الخط الفاصل بين الليل والنهار ... إنها توازى عملية التخلق الروائى وما

يصاحبها من معاناة النحت الذى يأتى على مهل ونتيجة مراجعات وانفعالات.

وإذا كانت الصياغة هى الميلاد الحقيقى للرواية، فيمكننا أن نتصور كم هى شاقة، لأن التعبير فعل يعبر عن فكر بواسطة اللغة، ومن ثم فالروائى أمام خيارات كثيرة، تبدأ بتحديد نوع الجملة المستخدمة (فعلية/ إسمية) ودلالة ذلك، وزمن الجملة، والتمييز بين المترادفات المتقاربة المعانى، يقول طه حسين: (تخير اللفظ الفصيح الرصين الجزل للمعنى الصحيح المصيب، والملاءمة بين اللفظ واللفظ وبين المعنى والمعنى)[٥٥]، ثم تخير الصورة الروائية بألوانها وحركيتها وظلالها لتستوعب المجازات والرموز، والتى تعكس التماثل، إنه اختيار واع يتم بطريقة متزامنة على المستوى الاستبدالى.

وقد تسقط الصورة الروائية مبدأ التعادلية التشبيهية من محور الانتقاء، سعيا وراء محاولة التميز والتجديد، لتستطيع القيام بمهام توصيل الدفقات الشعرية والفكرية من الروائى إلى المتلقى.

إن تردد الروائى فى انتقاء تعبيره وأسلوبه من الأمور البدهية فى النحت الروائى، لأن الروائى يدرك إلى أى حد سيعكس هذا التعبير موهبته الإبداعية، وقدراته الثقافية. وإذا كان الأمر بمثل هذه الدقة والحساسية، فلابد أن يرتفع الناقد إلى هذا المستوى مهما كلفه ذلك من عناء، إلا أن تقييمه سينطلق من أسس مرضية ومقنعة، ولا سيما إذا دخل الباحث - مطبخ الروائى - وذلك بالاطلاع على مسودات الرواية، ليرى عن كسب عملية النحت الروائى، ولحظات تخلق الصياغة الروائية، ومراحلها المتباينة. (يتوجب على التحليل البنيانى أن يستعيد مراحل التأليف والكتابة، وأن يدرس كل مرحلة على حدة)[٥٦]. نلاحظ هنا الاختلاف بين منهج الباحث، ومنهج البنائيين، ذلك لأن هذه الدعوة تنطلق من النص الأخير للرواية، ولكن مسارنا هنا عكسى، لأننا سنصحب

---

٥٥) نقد وإصلاح / طه حسين.

٥٦) دليل الدراسات الأسلوبية/ ص١١.

الروائى وروايته فى رحلة النحت من بدايتها إلى نهايتها بطريقة تركيبية وليس بطريقة تحليلية.

وإذا كان الباحث قد توقف مع السرد والسارد، والزمن وبناء الشخصية، فإننا هنا سنتوقف مع الصياغة الفنية، والتى ستوقفنا بدورها مع وحدات فنية وجدانية ونفسية وعقلية .. سعيا وراء اكتشاف مواطن الانفعالات الوجدانية - من خلال الصياغة - والانفعالات التعليمية والأخلاقية.

ويقى أن نحدد المسلك، لأننا يمكن أن نغوص فى بحر من الصور الروائية، ومحيط زاخر بالكلمات والألفاظ وقلما ننجو منه. ومن ثم فتحديد مقطع نصى من الرواية سيساعد على التركيز، ولعل تقسيم الرواية إلى مقاطع نصية قد أغنانا مغبة الاختيار. وسيختار الباحث المقطع النصى الرابع، والمعنون بـ (فلك طاف على طوفان الجسد)، وهو اختيار يمكن أن يوصف بالعشوائية، ولكن النتيجة يمكن تعميمها على نصوص الرواية، لأن هذه المقاطع التزمت سمتا واحدا - تقريبا -. بالإضافة إلى أن هذه المقاطع على الرغم من اختلاف عنواناتها إلا أنها تمثل أعضاء فى جسد روائى واحد، ينفث فيه الروائى قدرته وموهبته ليحرك فيها الحياة الفنية.

وعلى الرغم من تحديد مقطع نصى إلا أننا فى حاجة إلى تحديد آخر أكثر جدوى، ليقربنا من مراحل الصياغة فى نحت الرواية، لأن الوقوف مع العملية الجزئية المبعثرة (استعارة هنا، وتشبيه هناك/ أ ولقطة .. مرادف / نبر / مد ... إلخ) لن تجدى. وعلينا إذن أن نتجاوز ذلك إلى تقسيم عملية الصياغة إلى انفعالات، ذلك لأن الصياغة تعتمد على انفعال الروائى بها. وقد يكون هذا الانفعال وجدانيا (عاطفيا)، وذلك عندما يتغلب الدفق الوجدانى على السرد. وقد يكون هذا الانفعال عقلانيا عندما يسعى لتركيب الأحداث، وبث مفاهيم تعليمية كالعدل والحرية ... . ومن خلال هذه الانفعالات نستطيع أن نرصد

الأسلوب الروائي، وتطور تكوينه، وكذلك الصورة الروائية ـ مصادرها وتخلقها.

وقبل الحديث عن الانفعالات لرصد الصياغة الروائية يجب أن نقدم تلخيصا لفكرة النص المختار حتى يستطيع القارئ أن يتصور معنا هذه الانفعالات الوجدانية والعقلية فى النص ... . وفكرة النص تتجلى فى محاولة الروائى رصد وتتبع مراحل اكتشاف «ميخائيل» لرجولته .. فهو يختلف إلى المدرسة، ويسمع كلام الأولاد الكبار، ولا يعرف معنى «الدعارة» .. وغموض حديث الكبار، وعرف أن متعة ما غائمة غامضة عليه أن يستطلعها فى حكايات الأولاد الكبار ويتسها بخياله، إلى أن يقع صاحبنا على «الليالى» فيعرق فيها، وينفعل بوصفها الحسى، وحكاياتها حتى يتحول كله إلى فلك طاف على طوفان الجسد عندما يكتشف فى نفسه لذة حسية.

أ ـ الانفعال الوجدانى:

نستطيع أن نرصد فى هذا النص ثلاثة مستويات انفعالية وجدانية، أما عن المستوى الأول فيتمثل فى انفعال البطل بالعادات والتقاليد، ويتم بخياله تجسيم وتجسيد بعضها، ولا سيما عندما يأخذ صرة من (أمه الوالدة) ليلقى بها فى مفترق الطرق فى عين الشمس .. يقول (ووقفت أمامها ـ أمام الأم ـ صامتا وقلبى يدق، فمدت يدها تحت المخدة، وأخرجت صرة صغيرة جدا ملفوفة بقطعة قماش بيضاء .. وأعطتها لى فأحسستها طرية كأن فيها قطعة لحم حية، اقشعر جسمى ... وقالت أمى أن اذهب فى صفار الشمس .. وفى وسط الأربعة مفارق وأرميها بعزم ذراعى فوق فوق خالص ...)[٥٧]. ونشعر بمدى انفعال الصبى عندما ذهب ليرميها وقد أسبغ عليها من خياله الانفعالى مسحة التصديق والاعتقاد (رميت بالصرة الصغيرة التى كنت أمسكها طول الوقت كأننى خائف من قوتها الكامنة، ومقدرتها على الإيذاء، وطوحت بها ذراعى إلى أقصى ما أستطيع. وارتفعت اللفة الصغيرة الطرية فى الهواء عاليا باندفاع

٥٧) ترابها زعفران / ص٧٢.

كأنه آت من داخلها، ارتفعت بقوة، ثم اختفت تماما كأنها ذابت فى انطلاقها إلى أعلى إلى بعيد، كأن شيئا ما غير مرئى قد التقطها فى الفراغ. وراحت)(٥٨).

ولنعد القهقرى إلى المسودات لنرى كيفية الصياغة، ولندرك كنه التكوين على هذا النحو فى صورته الأخيرة. ففى المسودة الثانية يسترسل الروائى ويسعى للتسجيل المسهب (... أن يأخذ الصرة الصغيرة الطرية المعقودة بعقد كثيرة، ويرميها بعزم ذراعه فى الأربعة مفارق عند صفار الشمس ... وعندما رأى أن الشمس تميل للغروب)، ونلاحظ أن الروائى فى صياغته الأخيرة تخفف من (صفار الشمس - الشمس تميل للغروب). وفى الصياغة الأخيرة أضاف (فوق فوق خالص) وللتكرار معناه المقصود لتحميس الطفل عند الإلقاء.

والروائى فى مسودته الثانية يسرد بعفوية فلا يلتزم بأسلوب واحد حيث يستخدم ضمير المتكلم مرة، والغائب مرة .. ولكن السرد توحد فى الصياغة الأخيرة. فى السمودة الثانية جاء (رمى بالصرة الصغيرة التى كان يمسكها)(٥٩). ولما تقمص شخصيته بطلة فى الصياغة الأخيرة قال (رميت بالصرة الصغيرة التى كنت أمسكها)(٦٠).

ويلاحظ الباحث أن الروائى فى مسودته الثانية يسجل التفصيلات فى فقرات مرقمة ويرتبها. وفى الصياغة الأخيرة يتحفف الروائى من أفقية السرد المسهب فهو - مثلا - يرصد العادة بتفصيلاتها فى المسودة الثانية، ثم يأتى فى الصياغة الثالثة ويحذف منها الكثير.

ونلاحظ فى هذه الوحدة الانفعالية قلة الصور الروائية المتميزة أسلوبيا، ويبدو أن الروائى قد اعتنى بالوصف المباشر عناية فائقة وأنه لم يلجأ إلى

---

٥٨) السابق/ ٧٣.

٥٩) المسودة الثانية. ملحق ١ - ب.

٦٠) ترابها زعفران/ ٧٣.

الصور البيانية إلا لحظة التعبير عن انفعاله فقط (.. فأحسستها طرية كأن فيها قطعة لحم حية)(٦١) (.. كأننى خائف من قوتها الكامنة)(٦٢) (كأنها ذابت .. كأنه آت من داخلها ..)(٦٣) واستعانته هنا بالتشبيه فى صور متواضعة تعكس بساطة السرد المتوافقة مع الإمكانات المباشرة للطفل الذى يسجل الانطباع الأول فيقرب ذلك بالتشبيه المباشر.

ويبدو أن حرص الروائى على التسجيل المباشر للعادات كان سببا فى بعد أسلوبه عن الصور البيانية المركبة. وصياغته هنا لم تكتسب حماسا وانفعالا قويا على الرغم من استخدامه لضمير المتكلم الذى قربنا من دخيلة ذاته.

أما المستوى الانفعالى الوجدانى الثانى والثالث فيتمثل فى انفعال «البطل» مع تراثه ثم بجسده. أما انفعاله مع تراثه فيتمثل فى حبة «لليالى» يقول: (انزلقت قدماى إلى أرض ألف ليلة وليلة ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن)(٦٤)، ومصدر انفعاله بها لأنها مصدر معرفة مكثتة من الاطلاع على عالم غريب، ولذلك يردد دائما (عرفت) (بعد أن ذهب إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان ... ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود ..)(٦٥). ويرحل البطل فى أعماق الليالى، ونلاحظ ذلك من سرده بضمير المتكلم فى أفعال متلاحقة (ذهبت/ هبطت/ عرفت/ رأيت/ تنزهت/ اغتسلت/ أبجرت/ تجولت ...). ونلاحظ انفعاله بل وانسجامه من تمثله أسلوب الليالى فى السرد فيحاكيه، فالانفعال انتقل بعد ذلك من خيالاته إلى جسده، فامتد الخيال فى الواقع ففجر الخيال التراثى طوفان الجسد المحبوس وذلك بعد أن فهم صاحبنا من الليالى (أسرار البوس ..

٦١) المسودة الثانية. / ملحق ١ ـ ب.
٦٢) ترابها زعفران/ ٧٣.
٦٣) السابق / ٧٣.
٦٤) السابق ص٧٧.
٦٥) ترابها زعفران/ ٧٧ ـ ٧٨.

والشهقات واشتعل جسمي بالشوق فتيقظت، واشتدت وتوتر البرعم النابض ... وجلجلت نواقيس الساعة، وسطع العالم للمرة الأولى بلهب المعرفة، وانهمر الطوفان، ووجدت نفسي فلكا طافيا على الغمر، وليس بين أمواج اليم العاتية من طريق ..)[٦٦].

وفى المسودة الأولى نقع على نصوص قد نقلها الروائى من الليالى، ويشير إليها بأنها من جـ٢ / ص٧٦/١١٨ ... . وفى المسودة الثانية ينقل الروائى نصه ويزيد عليه، ثم يأتى على بعض الزيادات فيحذفها فى المسودة نفسها، ويضيف بعض التعبيرات الاستدراكية التى تغير الأبعاد الدلالية. وفى نهاية النص كتب فى المسودة (واشتعل جسمى بالشوق والمضض وشهقات اللذة وصرخاتها) ثم حذف (المضض) التى تعنى الألم وتنحى اللذة بينما احتفظ بأسلوبه الشبقى فابقى على (الشهقات والاشتعال واللذة والصرخات). ثم كتب (... وسطع العالم للمرة الأولى باللهب، وغرق فى الطوفان ...) ثم استدرك فكتب (وسطع العالم للمرة الأولى بلهب المعرفة، وانهمر الطوفان ووجدت نفسى فلكا طافيا على الغمر ..)[٦٧]، وارتضى الروائى هذه الصياغة الأخيرة بعد أن ضمنها معنى المعرفة والاكتشاف الذى أسر صاحبنا فى رحلته مع الليالى.

ونلاحظ - هنا - أن نسبة التغيير والتبديل وإعادة الصياغة فى هذا النص محدودة لاعتماده على جسد نصى منقول، ونلاحظ استخدامه لقصار الجمل ليعكس نهمه وشوقه وكأنه يدعو القارئ إلى سرعة المتابعة لما يلتذ به ويطرب له فى الليالى ... إلى أن وصل إلى المعرفة بعد كد خيالى وكد جسمانى فى شبه توحد.

وارتفعت درجة الانفعال الوجدانى هنا .. وتصل قمة الانفعال فى تكثيف وصف الانفعال الجسدى للبطل حتى وجد البطل نفسه (فلكا طافيا على الغمر

---

٦٦) السابق/ ٨٠ - ٧١.

٦٧) راجع المسودة الثانية ملحق ١ - د ، والرواية ص٨١.

... وملزلت أطفو وأغوص ..)(٦٨) وهى صورة جديدة من نحت الروائى، جاءت لتتمم التأثير التبعيدى للحدث الروائى .

واكتشاف البطل لرجولته كما صوره الكاتب، له جذوره فى المسودات، ففى المسودة الأولى أشار الكاتب إلى (الاستمناء الأول، ثم الاستمناء الثانى وأشار إلى الحمام ... ثم نقل نصوصا من الليالى). وفى المسودتين الثانية والثالثة ثم فى النص الأخير لم يشر إلى (الاستمناء الأول أوالثانى). ويفسر الباحث هذه العملية التى تكررت فى كثير من وحداته السردية بأنها تمثل استدعاء أسلوبيا، بمعنى أن الوحدات السردية تستدعى بعضها البعض، تماما كما تستدعى الجملة أجزاءها (من يذاكر ... ينجح). والحقيقة أن إعجاب الروائى بالليالى وبأسلوبها اشغل فى رأسه ربط الاستمناء الأول بصور الليالى الآسرة .. ومن ثم حذف الاستمناء الثانى وحذف (الحمام) وقام باحلال الليالى ليعبر فى تدرج عن هذا الانفعال الوجدانى.

والوحدة السردية ذات الانفعال الوجدانى هنا استقرت كالليالى فى الماضى المطلق، والذى مكن للخوارق وعجائب الأمور .. حتى أن الروائى تحرك بحرية زائدة بين خيالات الليالى وحقائق الواقع فى كل واحد (.. والأميرة شهرزاد تنزل من أتومبيل باكار مقدمته مربعة الشكل ولامعة أمام سينما محمد على باشا فى شارع فؤاد، وينحسر الفستان الحريرى عن فخذيها السمراوين تنضرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما، أفزعتنى المردة الهائلة تخرج من القماقم، وركبت الخيل الحديد تطير على عنان السحاب، وهبطت إلى المدن الأبنوس والنحاس ..)(٦٩).

ب - عقلنة الانفعال فى التوجه التعليمى:

قد يكون من غير المألوف أن نتحدث عن التوجه التعليمى فى الأدب

٦٨) ترابها زعفران / ٨١.
٦٩) ترابها زعفران/ ٧٨.

والفن، ولكن ربطه بالعملية الانفعالية قد يخفف من وقعة فى الفن والأدب لأنه قد يعكس نوعا من الالتزام الفطرى - غير الموجه - من الروائي هنا، كنتيجة طبيعية لنشأة بطل الرواية، كالتزامه ببعض القيم والمبادئ التى تشربها فى نشأته، ومن ثم يروى لنا أحداثا، ويصف أماكن .. قد نكتشف فيها التوجه التعليمى. والتوجه التعليمى مرتبط أشد الارتباط بذات البطل «ميخائيل»، لأننا فى فلك سيرة ذاتية - على نحو ما - .

وصورة المرأة فى هذه الرواية تمثل نوعا من التوجه التعليمى التقريرى الذى يثبت حالة المرأة المصرية قبل الخمسينيات ولا سيما فى هذا المقطع الذى يعكس رؤية مقيدة للمرأة، ويرصد عدم فاعليتها الاجتماعية، لأنها ظهرت مجردة من التأثير والتغيير، فقط ركز على درها الأنثوى وقدرتها على الإغراء، ومن ثم قيدها بنظرة شبقية، فهى لا تعرف إلا عطاء الحب ... وجاءت نسائه سمراوات مغريات بداية من (الأم) .. وانتهاء بصاحبة اللوكاندة، ومرورا بـ (نعمة/ أسكندرة/ هنية/ لندة ... حتى شهرزاد.)

ولو عدنا إلى مسودات هذا المقطع النصى بحثا عن تكون صورة المرأة، ستلاحظ الحجم التكوينى الضئيل للمرأة، وهو عبارة عن نقاط وعنوانات فى المسودة الأولى مثل (بيوت الدعارة - معنى الدعارة ...)، وفى المسورة الثانية ينبسط العرض، وتبرز المرأة فى ثلاث لقطات:

- صورة النساء حول الأم الوالدة.
- حسنية مع أحد الطلاب فى وضع جنسى.
- شهرزاد الليالى وامتدادها المعاصر.

ونكاد نخلص من هذه الصور بأن صورة المرأة باهتة، حيث طمس الروائى - عن عمد - ملامح التميز بين نسائه .. وكأننا أمام امرأة واحدة تنطق بالجنس، وتتحرك للإغراء وكانت المرأة وسيلة، وليست غاية فى حد ذاتها. فظهور

«حسنية» مرة أخرى ليفتح ذهن البطل وهو فى أول طور المراهقة ليكتشف قدراته الجسمية والجنسية الخبيئة. وجاءت شهرزاد لتفتق الشرنقة وتوقفه على هذه الحقيقة .. فالمرأة وسيلة لاكتشاف البطل لذاته. وأما صورة الأم والتفاف النساء حولها، فهى وسيلة أيضا لتسجيل عادات وتقاليد الميلاد.

مما يعزز هذه الرؤية عمليا، أننا لم نلاحظ كثرة النحت فى المسودات فقلت الإضافات أو الحذف أو الاستدراك ... نضيف إلى ذلك التزام «الروائى» بكثير من النقول النصية عن شهرزاد أو محاولة تقليده لنصوص الليالى. فالمرأة هنا وسيلة مساعدة على المعرفة والاكتشاف فهو يسمع كلاما عن المرأة من الأولاد الكبار، ويزداد بغموضها تعلقا بها .. ويتذكر «حسنية» ويغرق مع شهرزاد حتى يقف على الحقيقة بطريقة عملية مزودة بخيالاته.

وإذا كان الروائى قد حرك المرأة فى النهاية بدلالات رامزة، فه يعبر بها عن انفعال تعليمى - إن صح التعبير - .

وتبرز عقلنة الانفعال فى التوجه التعليمى من حرص الروائى على تسجيل تفصيلى لإبعاد المكان، وعلى الرغم من الحجم الوصفى الكبير للمكان، إلا أن المكان لم يزد عن خلفية وصفية فى أكثر الأحايين. فوصف المكان عبارة عن لوحات، وما أن ينخرط الروائى فى السرد حتى تناس القارئ البعد المكانى، ولا يشم عبقة فى الأحداث. فهو يصف البيت تفصيلايا، ويصف المدرسة وحوش المدرسة ... إلا أن القارئ يتعلق بالحدث المجرد من المكان، لأن المكان لم يتداخل فى نسيج الحدث الروائى.

وفى المسودات نلاحظ حماس الكاتب للمكان فهو يحدد فى المسودة الأولى (البيت / المدرسة/ حوش المدرسة الابتدائية والحنفية والسقف الخشبى/ الدكك والجو المعتم/ شارع الكروم/ الباب الرئيسى ... . وفى المسودة الثانية ينطلق فى وصف مسهب لهذه الأماكن. وتبرز رغبته فى الوصف المكانى أكثر

من خلال إضافاته واستدراكاته الكثيرة فى المسودة الثانية.

وفى المسودة الثالثة[٧٠]، والتى عمل فيها بالنحت والتنقيح بطريقة موسعة، نلاحظ أن وصفه للمكان يكاد لم يمسسه بسوء .. واحتفظ به. إننا إذن أمام رغبة ملحة من الروائى على حفر صور مكانية فى مدى تخيلنا، ولكن هذا الهدف لم يتحقق على الرغم من المساحات الكبيرة للوصف. إنه لم يصل إلى درجة الإشعاع المكانى فى الأحداث وقدرته على توجيهها كما نجح فى ذلك من قبل طه حسين ويحيى حقى (الريف)، ونجيب محفوظ (الأحياء الشعبية القاهرية).

فوصفه للمدرسة يكاد لا يتصل بصلة كبيرة بما سرده من أحداث وقعت فى المدرسة وكان يمكن أن تقع فى النادى أو الحارة بين الأولاد. ووصفه للبيت لم نر له أى أثر تبعيدى فى الأحداث المتوالية من بعد .. والمكان فى الليالى كان مقتضبا، ولم يسمح بترسيخه فى مدى تخيلنا، لأنه اختطفه اختطافا وهو يجول بخيالاته فى المدن النحاس والبساتين وأعماق البحر.

والمحير فى الأمر أننا لم نشعر بانفعال الروائى مع مكان ما دون الآخر، ومن ثم جاء الوصف للمكان من بعد بصرى واحد ولم يستخدم (الزووم) .. ويبدو أن حرص الروائى على قيمة تعليمية تسجيلية كان سببا فى تغليب الرؤية البصرية على الوجدان المنفعل، فجاء الافتعال أكثر من الانفعال ... وبالطبع طالت الجمل لتستوعب تفصيلات الوصف المكانى.

ومن خلال الوقوف مع الانفعال الوجدانى والتعليمى بالموازنات السابقة بين المسودات وبين النص الأخير، نستطيع أن نقول إن النحت مر بثلاث مراحل أساسية .. تمثل المسودة الأولى نضج الفكرة نظريا، وتشهد تخلق عناصرها، وتخطيطا لشكلها الفنى .. وإن كنا نلاحظ غلبة العقلانية .. وانعدام الانفعال

(٧٠) راجع ملحق رقم ٢ - أ، ب - .

الوجدانى .. وهذه المسودة تعكس وجود تجربة لها عمر فى رأس الروائى وخياله ... وأنه حان وقت الميلاد.

أما المسودة الثانية فتشهد مسرح العمليات النحتية[٧١]، وتعد أهم المسودات الثوالث، لأنها تمثل الهيكل الروائى بغفلة حيث السياحة الذهنية والوجدانية معا فى تعانق فطرى وأن الروائى ينطلق فى السرد بعفوية تامة، فينسى .. ويهمش .. ويحذف ويضيف .. ثم يعود للترتيب ... ودرجة الانفعال الوجدانى مع التوقد الذهنى ارتفعت بدرجة كبيرة جدا.

وفى المسودة الثالثة يكون العمل قد شهد الميلاد الحقيقى، ومن ثم فمجال التغيير أصبح محدودا، للتجميل الأسلوبى .. أو لترتيب حدث جزئى .. والنحت هنا يمكن أن يوصف بدرجة الفنية العالية .. لأن الروائى يضع اللمسات الأخيرة - كما يقولون - والتى على رغم من قلتها إلا أن تأثيرها كبير. فمثلا جاء فى المسودة الثانية، نقل عن الطالب الكبير فى حديثه عن داعرة قولها (... ولما عرفت أنه من غيط العنب ومن شارع الكروم تركته يفعل ذلك مرتين إحداهما بعد الأخرى، ولم تأخذ منه ولا مليم، وقالت له إنها سكنت مرة فى شارع الكروم) .. ثم أضاف الروائى بعد ذلك كلمة (حسنية): (... وقالت له إن اسمها حسنية، وأنها سكنت مرة فى شارع الكروم). وإضافة (حسنية) هنا تمثل إضافة لوحدة سردية قائمة بذاتها .. أعطت السرد الأول عمقا تاريخيا انبجست بسببها ذكريات كثيرة فى رأس «ميخائيل»، وسيربط بينها وبين ما حدث لها من مطاردة بوليسية، وكيف أنها اختبأت بجواره على السرير وهو صغير .. ومن ثم ستعمل هذه الإضافة على ربط النصوص الروائية بعضها ببعض داخل الرواية.

ويلاحظ الباحث على تطور الصياغة الروائية أن الروائى زاهد فى التقديم والتأخير، لأنه عمد إلى بسط الحدث بتسلسل زمنى منطقى تقليدى ... وترك

٧١) راجع رقم ١ أ، ب، جـ، د.

ضرب التسلسل الزمنى لترتيب النصوص علي مستوى الرواية. ونلاحظ حرصه على الترتيب السردى التقليدى فى تغييراته الآتية ـ مثلا ـ :

فى المسودة الثانية جاء (كان النور موقدا فى عز النهار فى غرفة النوم الكبيرة عندما دخلت)[٧٢] وغير فى المسودة الثالثة بقوله: (عندما دخلت كان النور موقدا فى عز النهار ...)[٧٣]. ويكرر المحاولة فى الصفحة السابعة من المسودة الثالثة: (وقفت مع الأولاد الصغار أمام الفرن بعد أن خرجنا من المدرسة)[٧٤] نغير إلى (بعد أن خرجنا من المدرسة وقفت مع الأولاد ...)[٧٥] وبهذا يتنازل الروائى عما كان يمكن أن يكون تشويقا محدودا أثناء السرد، ويبدو أنه آثر أن يكون التشويق الحقيقى برسم الصور الكلية من جزئيات مرتبة تقليديا بطريقة متصاعدة .

وفى الصفحة العاشرة من المسودة الثالثة تلمح سمة نحتية أخرى وهو يصف مشاهده الخيالية أثناء قراءة الليالى فجاء فى الصياغة الأولى (... فى عتمة الغرفة الطويلة المنخفضة السقف / الرقى والتعازيم/ الطلاسم/ الأحجبة/ المجامر/ الخواتم السحرية/ حجر الفلاسفة/ ...)، ويبدو أن الروائى قد شعر بحيادية الوصف وبرودته ـ هنا ـ ورغب فى فى أن يزيد انفعالنا برؤاه ففضل استخدام ضمير المتكلم ليترجم مشاركة وفاعليته بهذه الرؤى ولا شك أن هذا الانفعال سينعكس علي القارئ، وسيزيد انفعالنا بهذه الصياغة الجديدة (.. فى عتمة الغرفة الطويلة المنخفضة، تلوت الرقى والتعازيم، وحللت الكلاسم، وحملت الأحجبة، وأشعلت المجامر، ولبست الخواتم السحرية، ووجدت حجر الفلاسفة...)[٧٦].

٧٢) راجع المسودة الثانية صورة رقم ص٥. / ملحق رقم ١.
٧٣) راجع المسودة الثالثة .
٧٤) راجع المسودة الثالثة صورة رقم ص٧.
٧٥) السابق. ملحق ١ . أ.
٧٦) السابق ص١٠/ ملحق ٢ ب .

وعلى الرغم من هذه التغييرات الصياغية المحدودة فى المسودة الثالثة، إلا أن تأثيرها عميق المدى على النص الروائى ودلالاته الفنية. وإذا كان الأمر كذلك فالنص الروائى الأخير عند الروائى المجدد لابد أنه يمثل لصاحبه فترة اقتناع مؤقت عندما يرضى عنه فى لحظة معينة، ثم يقدمه للقراءة. لأنه لو أعادة النظر فيه لمارس الدور النحتى من جديد.

النحت قبل السقوط فى تحريك القلب

يشكل العمل الروائى دائرة ابداعية مكتملة الاستدارة، ويستقر الروائى بفكره في مركزها، فيشكل وجوده مبدأ التلاحم الداخلى للعمل؛ لأن فكر المؤلف وتفكيره كأنه نوع من النظام الشمسى ـ كما يقولون ـ وكل العناصر الروائية مشدودة إلي مداره (الشخوص/ اللغة/ السرد...) وهذه العناصر الروائية ليست إلا كواكب تابعة للهوية الفكرية والأيديولوجية للروائى.

وإذا كان للروائى كل هذه الأهمية المركزية، المستمدة من نظامه الشمس، فهذا النظام الشمس تمتد خيوطه، وتتوهج أشعته بفعل انفعال الذات بمجتمعها وبتراثها معا.. ولعل هذا ما اعتمل فى عقل الروائى «عبده جبير» الذى يعبر بروايته «تحريك القلب» عن انتماء منفعل بواقعه. ففكرة الرواية ـ كما يصرح ـ قفزت إلى ذهنه عندما تملكه هاجس يومى له بسقوط البيت الذى يسكنه، وقد عزز الفكرة في رأسه، وقربها لإمكانية الحدوث قِدم البيت من ناحية، وتهدم بعض المنازل حوله من ناحية أخرى.

وعندما أراد التعبير عن هذه الفكرة روائيا، كان من الطبيعى أن يمثل مجتمعه ووطنه البعد الرامز في الصياغة الروائية؛ وذلك لوجود معاناة مشتركة بين البيت والوطن.. والسكان هم العامل المشترك، يقول عبده جبير (جلست لاتخلص من الهاجس بالكتابة فكتبت ١٣٠ صفحة.. وعذبنى عنوان الرواية، لأن الموضوع معقد، والبناء اللغوى غير متناسب مع إمكانات الموضوع.. فكرهت النص ومزقت الكتابة الأولى)[١].

ويتابع رصد معاناة النحت الروائى فيقول (.. ثم أوحى لى العنوان بنفسه، وتخلقت أمامى الشخصيات لتروى جزءا من الرواية.. ثم اكتشفت التشابه بين

---

(١) لقاء مع الكاتب بمنزله/ أغسطس ١٩٩٠.

ما اكتبه وبين «ميرامار» لنجيب محفوظ من حيث الصخب والعنف والبناء.. فمزقتها للمرة الثانية[٢].

ثم بدأ «جبير» محاولته الثالثة التى رضى فيها عن روايته، ورضت روايته عنه، فقدمها على هذا النحو الذى نحن بصدد دراسته. وإذا أردنا أن نبحث عن الإمكانات والإمكانات البديلة، ومدى توفيق الروائى في التعبير عن فكرته التى تخلقت فى ذهنه، وامتدت بجسمها فى واقعه، فعلينا أن نتتبع رحلة النحت الروائى، وعلينا أن ننطلق من نقد الجماليات بالموازنات بين المسودات والنص الأخير.

وإذا أردنا وصولا إلى كنه هذا العمل، فعلينا بالحدس والتعاطف لنتمكن من تتبع الانفعالات الوجدانية والعقلية فى العمل، ونقوم بتطبيق على جزء من النص الروائى.

ومن ثم فدراستنا التطبيقية هنا ستنطلق في نمطين متوازيين. أحدهما يجول بين المسودات والنص الأخير لرصد عملية النحت الروائى، لنتبين مراحل التخلق، وترصد لتطور البناء الروائى. والخط الآخر سينفرد بالنص فى صورته الأخيرة، في محاولة لاكتشاف مدى توافق الانفعالات مع الشكل الروائى، ومدى القدرة التأثيرية للفكرة الروائية فى «تحريك القلب».

* * *

إن الفارق بين «عبده جبير» «والحكيم» هو الفارق بين عمليهما، وزمانيهما أيضا، ويرى الباحث أن رصد المفارقة بين «الحكيم» و«عبده جبير» مدخل طبيعى لرصد فكرة الانتماء المجتمعي والحضارى، ومدى انعكاسها في عمل الروائى. فالحكيم يحدثنا عن أفراد أسرة ـ مصرية.. يعيشون معا. ويضحكون معا، ويحزنون معا، بل ويمرضون معا...، وإذا أحبوا أحبوا جميعا

٢) السابق.

فتاة واحدة. إنه نوع من التوثيق الأسرى والانتماء الجسعى.. والمواجهة الجمعية لخطر الاستعمار وأعوانه آنذاك. إنها صورة الأسرة المصرية، والمجتمع المصرى فى النصف الأول من هذا القرن.

وفى رواية «عبده جبير» ـ تحريك القلب ـ تواجه الأسرة خطرا قادما يتهددهم ويهدد حياتهم جميعا، إذ أن سقوط البيت القديم ينتظرونه بين لحظة وأخرى بعد أن بدأت مقدمات السقوط في الظهور، وهم في مواجهة صعبة لمفترق طرق حضارى يبدو غائما. وهم سلبيون ـ على الرغم من ذلك ـ. لم نجد أى محاولة توفيقية بين الذات والوطن تبرز في عمل جمعى موحد. كل شخصية تبحث عن ذاتها بمعزل عن الآخرين، تفترسها همومها، ولايعرفون من الانتماء سوى إقامتهم في بيت واحد لأنهم أخوة يرتبطون بأب واحد وأم واحدة (سالى/ وضاح/ سمراء/ صيام/ على..).

إن تهدم البيت لايعبر عن «السقوط»، ولايمكن أن يكون نهاية ـ كما يتصور البعض ـ لأننا بتأمل قليل يمكن أن نلاحظ أن تهدم البيت سيعلن عن موت مرحلة حضارية، وميلاد أخرى بديلة. أما المرحلة التراثية التى تتأهب للسقوط مع سقوط البيت فقد تملكتها عادات وتقاليد امتلأت بالخير والتعاون والحب، وهى مرحلة امتددت طويلا، لأن البيت توارثه الأب (عن جد عن جد عن جد..) ومن ثم كان حنين الأم والأب للبيت أكثر من الأبناء. ألم نلاحظ أن الأم لاتغادر المنزل إلا مضطرة ـ إلى السوق ـ ثم سرعان ماتعود.

وفى الوقت نفسه لانستطيع أن نتهم الابناء بعدم الانتماء ـ وإن كانوا أكثر حماسا واستعدادا للمرحلة القادمة بعد السقوط ـ لأن (وضاح وصيام) أكثر وطنية وأكثر احساسا بالتاريخ والحضارة، فأحدهما يبحث عن الآثار، والآخر تعلق نظريا وفكريا بالتاريخ، يقول وضاح: (أمسك بيدى بندقيتى، وأمشي فى الرمال غير عابئ بالرياح، أضع على كاهلى عملا مملوءا بالذكريات

المتساقطة من حقيبة التاريخ)[٣].

.. وصيام فى نهاية العمل ينضم إلي الثوار، ويخرج في مظاهرة مع طلاب الجامعة (... يرفعون الأيدى ملوحين بقبضاتهم. يرفعوننى على الأكتاف فأرفع صوتى. تتردد الأصوات)[٤]. فالرغبة فى الفعل موجودة، والرغبة في المقاومة قائمة، ولكن شيئا مايسلبهم إيجابية التنفيذ، يقول صيام: (هل انتهى بنا الأمر - نحن الذين نقف هنا - إلى التخلى عن الخطوة القادمة)[٥]، وسمراء تقول: (هناك أشياء لا أستطيع أن أقولها، أريد أن أقولها، فالأرض التى تحملنى تحتاج إلى شئ من الشجاعة)[٦]. نلاحظ إذن أن الرغبة موجودة، ولكن شيئا مايحطم ويحجم هذه الرغبة، قد تكون عدم القدرة على عمل جماعى منظم، هى التى دفعت إلى الإحباط والانطواءات على الآمال الذاتية المحدودة.

إن «عبده جبير» يترجم بصدق التحول الاجتماعى في السبعينيات، إن انطلاق أفراد الأسرة (كل في طريق) بعد تهدم البيت يترجم لنا التحول من الجمعية إلى الفردية، ولكنه انطلاق محفوف بالمخاطر، حتى «على» الذي جمع المال من ليبيا، وعاد بالعربة قد لحق بهم، ولم يحمه المال ولا العربة من هذه الانطلاقة المحفوفة بالمخاطر والصعاب.. لقد كان سقوط البيت بداية التنازلات عن العادات والتقاليد والأخلاق. فسمراء وسالى تصعدان إلي الهاوية.. تقول سالى: (اطلع إلى الجبل **محلولة الشعر**. إنها الأضواء التى تقودنى إلى أعلى هاهو وهم هناك. إنني أرتمى من هناك إلى المنحدر وأنا أتدحرج)[٧].

أما سمراء فتقول (.. أجرى إلى الشاطئ. أقف تحت ظل شجرة وحيدة. ابتسم فتقف العربة الفارهة. ينفتح الباب، **فألقى بجسدى علي المقعد**

٣) تحريك القلب/ ١٢٦.
٤) السابق.
٥) تحريك القلب/ فصل ١٧.
٦) تحريك القلب/ فصل ١/ د.
٧) تحريك القلب/ ص١٣٧.

الجلدى: اسمع صوت الموتور يتردد يتردد)[٨]. ونلاحظ كلمة (ألقى) وماتثيره من نصب وعدم لامبالة.. وأنها لاتنسجم من الركوب للعربة (ألقي بجسدى.. أسمع صوت الموتور يتردد..).

والباحث عن الآثار لم يصل إلى شئ... لأنها ضاعت مع القيم والعادات التى سقطت بسقوط البيت... ومن الصعب إعادة التاريخ، ولاسيما أن المناخ غير مهيئ لعبق التراث. والجندى في الصحراء فقد الأمل فأطلق النار في كل اتجاه (..أحرق الأمان للخلف، وأطلق النار في كل اتجاه حتى يلتهب شعر الشمس ويلتوى..)[٩].

إنها رؤية سوداوية للمستقبل الذي انطلقوا إليه مرغمين بعد أن تهدم البيت وعلى الرغم من هذه الرؤية القاتمة إلا أن الروائى جعل من انطلاقاتهم تجارب مفتوحة للأمل ـ وإن كان ضعيفا ـ لأن الارهاصات تنبئ بالتشتت والضياع. ويوضح الأب السبب عندما يشير إلى التحول عن التراث، والتنكر له على الرغم من حماية التراث لهم حتى وقت الخروج الكبير المرتقب بعد سقوط البيت (ستأتى الأوقات التى نهتز فيها. نعم إنه يتساقط ونحن سنمشى فى ـ الخروج الكبير ـ نحمل الخيام إلى ماوراء الجبل... ونرى آثار الذين مضوا قبلنا.. ونتجه للشمس فى ظل العجل الذهبى، ونحن نتحرك تحملنا مراكب الشمس ومراكب القمر)[١٠].

إنها سخرية رائعة من الكاتب حيث جعل مراكب الشمس ومراكب القمر وسيلة بينما ينفرد العجل الذهبى بغاية الخروج. إنها النظرة المادية الذاتية المتحكمة في دوافع مابعد السقوط وماقبل السقوط.

على الرغم من تباعد التجربتين في الشكل والمضمون فى الشكل والآداء

٨) تحريك القلب/ ص١٣٧.
٩) تحريك القلب / ص٣٧.
١٠) تحريك القلب/ ص٤٤.

إلا أن المفارقة في التعبير عن المجتمع المصرى (العربى) بين «جبير» و«الحكيم» دافعها الفارق الزمنى، وفارق التحول الحضارى في المجتمع.

السارد والسرد:

تعامل الروائى مع الحياة، ومع التراث قد يوحى له بالفكرة الروائية التى تكبر بخيالاتها، وتكتمل أبعادها، وينتقل الروائى إلي جمع شتاتها وخيالاتها من رأسه إلي ورقه، ولكى يحرك كائنات الورق، فإنه يبدأ طور التحدى الحقيقى.

لقد استجاب «جبير» لفكرته، ثم كتبها ومزقها.. ثم أعاد كتابتها ثم مزقها مرة أخري. ولقد ضاعت منا مسودتان علي هذا النحو. وذلك بفعل النحت، فهو يراجع عمله ولما لم يجد الفكرة قد استقرت علي النحو الذي يتطلع إليه يمزق مسودته، ولم يبق معنا إلا الصورة الأخيرة بمسوداتها. وإذا أردنا أن نتحدث فيها عن السرد والسارد فلنبدأ بالسارد.

ومن خلال مفتاح الرواية ندرك إصرار السارد علي الاختفاء، وترك السرد لكائنات الورق التى أحياها في روايته، واكسبها هوية واستقلالا يمكنها من التعبير عن ذاتها. ومن هنا نلاحظ الوجود غير المباشر للسارد، فهو يجيد تقمص شخوصه الروائية بكل إمكاناتها التى رسمها، ويتيح لنا أن نتجول مع عملها وفكرها. بل ونتداخل معها فى طموحاتها وخيالاتها وأحلامها وكوابيسها. لقد مكننا السارد هنا من معايشة شخوصه الروائية، والاطلاع على أسرارهم وخواطرهم. ولاشك أنها دعوة ذكية من الكاتب أن يسمح لشخوصه أن تتخلق طبيعيا بأحجامها في مدى تخيلنا ـ نوع من البعد التأثيرى علي القارئ.

والحقيقة أن الشكل الروائى الذي اختاره «جبير» لهذه التجربة الروائية (تحريك القلب) هو الذى حدد مكان السارد من سرده، فعندما أعطى الفرصة كاملة لأبطاله، مكن إذن لاختفائه ـ مهارة فنية ـ واقتصر دوره على مهمة

تحريك كائنات الورق، فوظيفته إذن وظيفة تنسيقية، فهو يخطط لكيفية ظهور شخوصه للتعبير عن مواقفهم، وكان عليه أن يربط بين هذه المواقف الرأسية المتوازية، فلجأ إلى لوحات واصفة لتتقاطع أفقيا مع الامتداد الرأسى السابق... وتعمد فيها دفع الأحداث بحركة وئيدة ترصد إرهاصات السقوط، وعلى أثر هذه الارهاصات يرصد رد فعل شخوصه بالترتيب المسبق فى مفتاح الرواية. وهكذا يقوم السارد بدفع الأحداث وترابطها عن طريق هذه اللوحات العرضية الواصفة. واللوحاتُ العرضية الواصفة تنتمى بقوة إلى السارد لأنها تنطلق بلسانه وتكشف المكان الخبيئ للروائى الذى يقوم بتنظيم الخطاب الروائى تنفيذا لما أزمع عليه فى مفتاح الرواية[١١].

إن «عبده جبير» هنا يذكرنا «ببيدبا الفيلسوف»[١٢] الذى يحدد مسبقا مايعزم عليه، ويخطط مساره السردى، بل وقالب الحكاية نفسها عندما يحدد له. «دبشليم» موضوع الحكاية...، فجبير هنا حدد البيت، وخطط فى مفتاح الرواية لترتيب ظهور شخوصه، وربط بينهم بلوحات واصفة، وبعد كل لوحة يستعرض أبطاله السبعة، وقد يكرر المشهد (اللوحة الواصفة) بعد رصد لمشاعر ثلاثة أو أربعة من أبطاله، وتكرر ذلك فى الدورة الأولى (مرتان)، وفى الدورة الثالثة (مرتان)، وفي الدورة الرابعة (أربع مرات)، وهذه المشاهد تعد وسيلة إبلاغية ليس للقراء، ولكن لشخوص روا يته، فهو يحدد لهم بهذه المشاهد الطور الانطباعى الذى سيتأثرون به... .

والسارد يجمع شخوصه في بداية الرواية، ويتبادلون حوارا قصيرا، ثم تقوم الأم بتقديم أبنائها على هذا النحو: (لم يعد سواى فى الردهة.. خرجت سالى إلى مكتب المدير لتفض الخطابات. تدق على الآلة الكاتبة، إنها فى أسبوعها والدماء توجعها. خرج وضاح - يحمل كل مادرس من التاريخ - إلي

١١) راجع مفتاح الرواية فى الملاحق رقم (١٠ - ١١).
١٢) راجع كليلة ودمنة.

الجبال المترعة بالجفاف. خرج صيام ليفتح الدكان لأبيه.. خرجت سمراء إلى البوتيك لم يبق إلا...)(١٣).

كأننا أمام عمل مسرحى يبدأ بتقديم أبطاله على خشبة الأحداث (سالى سكرتيرة، سمراء بائعة البوتيك، وضاح مجند فى الجيش، على يعمل فى ليبيا...) ويقوم السارد هنا بدور الراوى الكلاسى، وهو يعبر بنا المسافات الزمنية لينقلنا من حدث إلى آخر.. ثم يترك شخوصه يعرضون الأحداث... ثم يتدخل ليقفز بنا إلى طور آخر فى إرهاصات السقوط وذلك بلوحاته الواصفة (المشاهد)، ولو أننا جمعنا هذه المشاهد لوضح لنا أن تنمية الحدث بطريقة وئيدة يستقر فى هذه المشاهد :

مشهد * البيت قديم ← انطباعات للشخصيات السبع
مشهد * مظاهر القدم والتهدل داخل البيت ← انطباعات للشخصيات السبع
مشهد * الإحساس بالتداعى ← انطباعات للشخصيات السبع
مشهد * مظاهر التداعى والسقوط ← انطباعات للشخصيات السبع
مشهد * السقوط. ← انطباعات للشخصيات السبع
حول الأطلال بعد السقوط.

وحركة السرد تبدو بطيئة ومتأنية في بداية الرواية، عندما كان التحرك عرضيا، والخطر بعيدا - إلى حد ما -، ثم تزداد حدة السرد، ويسرع الايقاع السردى كلما اقترينا من مشهد السقوط، ونلاحظ ذلك بالتحديد بداية من ص ١١٥ حيث تكثر قصار الجمل، وتتتابع الأفعال.. حتى على مستوى المشاهد نلاحظ ذلك (لقد مضي النهار، وتقادم الليل، وانطفأت أضواء الحجرات، واختفت الأصوات، ثم عاد الضوء الخفيف مرة أخرى، وانفتحت النوافذ، وعادت الأصوات)(١٤).

---

١٣) تحريك القلب ص١٣.
١٤) تحريك القلب/ ١٣٤.

ويرى الباحث أن الروائى لم يعد يفسح المجال لكل شخصية كى تغوص فى أعماق ذاتها على مهل - كما كان من قبل -، وإنما يستبدل ذلك بحوارات قصيرة بين شخوصه، وكأنها كناية عن إحساس ضاغط بالزمن، وتدافع حركة السرد وسرعة الايقاع يوازى المتغيرات الحادثة للحظة الحسم قبيل السقوط.

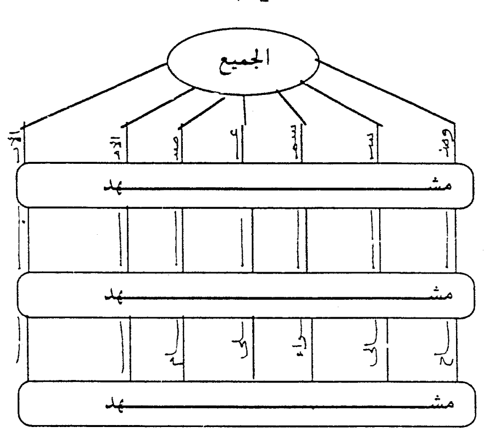
إنها ليست حوارات بالمعنى التقليدى، وإنما **هو وهم لقاء**... وتداخل انطباعات شخصية سريعة سجلها الروائى بمهارة فائقة، وذلك لتباعد شخوصه (وضاح في الخيمة/ سمراء تلقي بنفسها فى العربة الفارهة على الطريق/ على فى طريق عودته من ليبيا...) فأفراد الأسرة يشتركون في عزف اللحن الجنائزى الأخير (شكلا) على الرغم من تباعدهم المكانى والفكرى (حقيقة) - أثناء السقوط.

إن روعة الآداء الروائى تكمن في تناسق الشكل الروائى مع الفكرة الروائية والروائى هنا يضرب على وتر حساس ليجسم الفردية، ويعلن اختفاء الروح الجماعية الفاعلة، ويعبر عن ذلك بطريقتين:

- التجول فى خواطر ابطاله، ورصد طموحاتهم ومخاوفهم وآمالهم الملبدة بالغيوم.
- على مستوى الشكل الفنى نلاحظ احتفاء الحوار، لأن الحوار يعنى بداية روح جماعية أو بداية تفكير فى عمل جماعى منظم... هذا على الرغم من تهيؤ الفرص لعقد حوارات بسبب معاناة واحدة للجميع (ترقب سقوط البيت). إلا أن الرغبة فى عدم وجود الحوار مقصودة بفعل الروائى السارد. حتى أن مايظهر من حوار قصير فى نهاية الرواية - كما ذكرنا - كان وهم حوار.

ويأتى شكل العرض الروائى ليعزز روح الفردية المقصودة من الروائى، فجعل شخوصه قائمة بذواتها بطريقة خطوط رأسية ممتدة من بداية العمل وحتى نهايته، وتعترض الخطوط الرأسية الخطوط العرضية المتقاطعة معها والمتمثلة فى المشاهد داخل الرواية:(١٥)

١٥) راجع مفتاح الرواية. ملحق رقم ١٠.



ش -١-

وهكذا تمتد الشخوص بطريقة رأسية متوازية، لاتدخل بينهم على الرغم من توحد الفعل التأثيرى المتمثل فى (المشاهد العرضية الراصدة لدرجات السقوط المرتقب للبيت)

وتصر كل شخصية علي الغوص فى ذاتها، وهو غوص يسمح لنا غالبا باستحضار الأزمنة الثلاث (ماضى/حاضر/ مستقبل) فى غير ترتيب، ومن ثم سمحت له هذه الحيلة بأن يتحرك بتلقائية ودونما حواجز بين الحلم والواقع حيث أصبح كل منهما امتدادا للآخر.

وتصبح الخطوط الأفقية (المشاهد) وكأنها نقرات السيمفونية التى تنبه الشخوص الغائرة في ذواتها لرد فعل جديد إزاء تحرك الحدث بفعل التغيرات الوئيدة الطارئة على البيت الآيل للسقوط.. حتى يصبح فى النهاية محض أطلال حلما أو حقيقة.

والرواية مقسمة إلى خمس مقطوعات، ويصر الروائى على أن يشترك فى

عزف كل مقطوعة سبعة شخوص، ولكن كل شخصية تفضل المشاركة فى المقطوعة بعزف منفرد وتجمعهم نقرات السيمفونية (المشاهد) لتجدد اللحن وتطوره فى المقطوعة التالية، وهكذا تتكرر السيمترية من البدء حتى السقوط (الحلم أو الحقيقة). وتساوى فرص ظهور شخوص الرواية يعكس درجة من درجات الحرية والديمقراطية المشروطة التى كانت فى السبعينيات فى مصر والتى خففت - إلى حد ما - من الصوت الواحد المسيطر، والذى كانت تعبر عنه الروايات بسيطرة شخصية البطل على أحداث الرواية. فالكل هنا يتحدث وتتساوى فرص الظهور مهما كان مستوى الشخص .. ولكنهم يعزفون مقطوعات فردية ذاتية لم تأتلف فى عمل جماعى منظم يمكن أن يؤدى إلى فاعلية ما تجاه إرهاصات السقوط المهددة لهم جميعا.

* * *

وقد وقع الباحث على ثلاث مسودات لمفتاح الرواية فى المحاولة الثالثة لصياغتها وتكاد تتفق المسودة الثالثة مع مفتاح الرواية فى صورتها النهائية، وتبقي المسودة الأولي والثانية حاملة لمراحل التغيير والنحت في شكل الرواية وبنيتها[١٦].

فى المسودة الأولى يقسم الروائى روايته إلى ١٢ فصلا فقط، وهو نفسه تقسيم المسودة الثانية. ولو نفذ الروائى ماجاء فى هذه المسودة، فلا شك أن البناء الروائى كان سيفتقر إلى فكرة تتابع الايقاع بطريقة منتظمة.

وتكشف لنا المسودة الأولى أن البيت هو العامل المشترك قبل انفراد كل شخصية بذاتها[١٧] (البيت الأب/ البيت الأم/ البيت وضاح...). وفى المسودة الثانية يستبدل (البيت) بالتمهيد. وفى المسودة الثالثة والأخيرة يستقر على استبدال التمهيد بـ (المشهد).

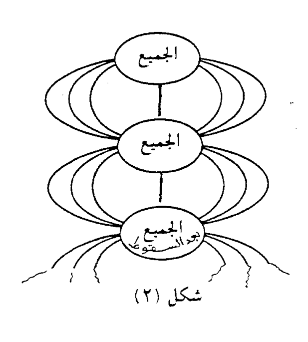
١٦) راجع مسودات مفتاح الرواية فى الملاحق (١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣).
١٧) انظر صورة المسودة الألى . ملحق رقم ١٢، ١٣، ١١.

البيت ← التمهيد ← المشهد

أما البيت والمشهد فكلاهما يعبر عن الآخر، إلا أن اختياره الأخير (للمشهد) إنما ليبتعد عن المباشرة فى التعبير، ويقترب ولو شكلا من مسرحة الرواية. ولكنه لايلجأ إلي الحوار، ويتعمد هذا إمعانا منه في الحرص علي قتل الروح الجماعية بأثر التغير الحضارى الآتى.

ومراجعة المسودات وموازناتها يثبت محاولات عديدة من الروائى ليتخفف من الروح الجماعية في هذا العمل. ففي المسودة الأولى والثانية أن الفصلين الأخيرين يخصصهما لـ (الجميع)، ولكنه يعود في المسودات الأخيرة فيكتفي بالفصل الأخير فقط (الجميع) وهو وهم لقاء ـ كما ذكرنا ـ ويحرص على تواجد شخوصه على المستوى الشكلى، وتواجدهم السلبى، ليعزفوا اللحن الجنائزى الأخير عند سقوط البيت.

ولحرص الكاتب على تقوية البناء الروائى فإنه يعنون ثلاثة فصول بعنوان (الجميع) يصدر الرواية بأحدهم، والثانى يمكنه من التواجد فى وسط البناء الروائى (فصل ١٣) والثالث يختم به الرواية (فصل ٢٤). ثم يتيح لشخوصه الانطلاق بعيدا عن البيت كل فى طريق.. وطرقهم غير معبدة[١٨].



شكل (٢)

وهذا البناء قد أوحى للكاتب بعد ذلك بمحاولة استكمال الرواية فى جزء ثان. حيث يرغب الروائى فى تتبع شخوصه وانطلاقاتهم بعد تهدم البيت.

١٨) راجع الرسم التخطيطى للتصور البنائي (شكل ٢).

ويسجل ذلك فى مسودته الثالثة ـ الملاحظة الرابعة والخامسة[١٩]. ونفهم منها قوله: (إضافة قيمة جديدة لشخصية «على» العائد من ليبيا، ومدى تشابهه مع «أبو زيد الهلالى»... ويحدثنا عن الأب والأم فى بيت أحد الأقارب ويتحدثون عن مصير الأبناء ..)[٢٠]. إن ترك شخوصه في مفترق الطرق الحضارى لعمل مغر بالمتابعة والتسجيل، ولكن الباحث يعتقد أنه لو حدث تتابع واتمام من الروائى فى جزء ثان، فسيقع الروائى في حبائل «الرواية النهر».

* * *

ولاشك أن الرواية على هذا النحو غنية بمستوياتها الرامزة، وأصبح المجال متسعا أمام الاجتهادات التفسيرية... وكل سيقع على مادة مساعدة لفهمه الرمزى.

وكان يمكن أن يكون النص الروائى أكثر إشعاعا لو لم يقيد الروائى نفسه. بما دونه فى مسودته الثانية من ملاحظة تحرص على (... تطعيم الرواية بجو القاهرة. الأسواق. العربات الكارو الكتابات على المركبات. ازدحام وسط البلد ـ بائع العرقسوس...) لأنه وثق المكانية وغلقها على القاهرة، وكان يمكن لرمزه أن يكون عالميا أو عربيا لأنه يهتم برصد مشكلة الآثار المترتبة على التتابع الحضارى على الأجيال.

واستخدام ضمير المتكلم في السرد الروائى هنا قد أتاح لنا فرصة الولوج إلى أعماق شخوصه حيث سهل علي شخوصه أن تعبر المسافات الزمنية دونما عائق وأن يختلط الحلم بالواقع ويمتد فيه، ومن ثم تجاوز تقسيمات الزمن الكلاسى وعمد إلي استثمار الزمن الفنى. **والسرد بضمير المتكلم (أنا) يمثل وظيفة انفعالية، بينما السرد فى المشاهد عن البيت بالضمير (هو) يمثل وظيفة إدراكية، وهى وظيفة يقوم بها الروائى نفسه**

١٩) راجع صورة رقم/ من المسودة الثالثة./ ملحق ١٤.

٢٠) السابق.

لتنمية الحدث وتحريك الانفعالات عند شخوصه. وتناوب ظهور الشخوص مع المشاهد على المسرح السردى الروائى يعنى تناوب الوظائف السردية (انفعالية/ إدراكية)، وهذا يعنى أن الصورة الادراكية للبيت مجدولة بتنظيم داخلى متقن على بعد مسافات سردية معلومة(٢١).

إن عدم تغير الآداء السردى بين المسودات والنص الأخير، يعنى التخطيط المسبق الذى اقتنع به الروائى، ويبدو أنه اقتناع مع سبق الإصرار والترصد. وطريقة السرد هنا توازى - مع الفارق فى الآداء العملى - طريقة سرد الرواية المعتمدة على الرسائل مثل «ماجدولين»(٢٢).

* * *

الزمـــــن:

لاشك أن البناء الروائى في «تحريك القلب سيجعل الباحث يعيد النظر للمنظور الزمنى لهذه الرواية، وذلك لأن (الروائى عمد إلى سيمترية متكررة شكلا، والتكرار هو الدافع إلى الانسجام الايقاعى هنا فى المدى الزمنى للرواية.

هل يحق لنا إذن أن نعترف بزمن شكلى ناتج عن تساوى فرص ظهور شخصيات الرواية بمعدل خمس مرات لكل شخصية. وأن المقاطع الخمسة في الرواية تعبر عن موجات صوتية، ومن ثم زمنية بالتبعية، وأن الصوت المنفرد لكل شخصية فى المقاطع الخمس يعنى زمنيا رفض التواصل مع زمنية البيت القديم القابع فى حى شعبى، والمجسد للماضي الحضارى.

إذن فنحن نشعر بتنافر الايقاعات المتعارضة علي مستويين في الرواية.. فشباب الأسرة يسايرون، وبسرعة التموجات الحضارية الآتية بسبب بريق

٢١) راجع مفتاح الرواية. ملحق رقم ١٠.

٢٢) ما جدولين أو تحت أشجار الزيزفون - تعريب مصطفى لطفى المنفلوطى.

(العجل الذهبى) - على حد تعبير الروائى -، وفي المقابل تلتصق الأم بالبيت فى حركة بطيئة مفعمة بدفء الماضى، ومتخوفة من الآتى الذى يحمل إرهاصات السقوط. وعلى مستوي شباب الأسرة نلاحظ تنافرا آخر بسبب المعزوفات الفردية التى تسقط الروح الجماعية، بسبب تعدد الآمال والطموحات بتعدد النماذج المجتمعية التى يمثلها أفراد الأسرة.

وهذا التعارض الثنائى بفعل الزمن هو المحدد لطبيعة الصراع فى هذه الرواية، والبيت يمثل الزمن المؤثر على الرغم من حركته الوئيدة.. لأن ارهاصات السقوط تزيد التوتر الداخلى لكل شخصية، وأصبح لكل حركة بسيطة فى جسد البيت صداها في نفوس شخوص الرواية ، لأن الجميع مشدود وفى حالة ترقب وانتظار، وكأن الصراع قد انتقل داخل كل شخصية، فوجدنا حسابات ذاتية تبحث فى الماضي والحاضر وترسم للمستقبل، ويزداد التوتر بالأحلام والكوابيس التى تهاجم الشخوص، وتعلن فزع السقوط الآتى (.. لكن الشقوق أخذت تمتد بتحد إلى القاع. تساقطت الرسوم على الواجهة، **فتغيرت ملامح "أبى زيد الهلالى**..")[٢٣]، والأم عندما سمعت صوتا فزعت وهربت خارج البيت خائفة.. ثم اكتشفت أن القطة على السلم قد سببت هذا الصوت بحركة عفوية.

و«على» يعمل فى ليبيا، ولكنه مرتبط بالسقوط أيضا، فيرى فى حلمه أن (الجدران كانت تهتز، والسقالات ترتفع... وكدت أسقط مغميا على، إنها تهتز بالفعل، أمسك بجانب مقعدى، أشد عليه، اتخيل ماسوف يجرى تحت الانقاض...)[٢٤]، ولايخفى علينا مايمكن ربطه رمزيا بين «على» الذى لم يتمكن من العودة من ليبيا فى الوقت المناسب، وبين تشقق ملامح صورة أبى زيد الهلالى على واجهة البيت.

٢٣) تحريك القلب/ ٤٧.
٢٤) السابق/ ٤٨.

وعلى الرغم من المخاوف الذاتية التى تعتصر الشخوص.. إلا أن الأب والأم يتطلعان دائما إلي أبنائهما.. إنهما امتداد للبيت العامر بمشاعر الأبوه وعبق الماضي الخير، وهما على نقيض الأبناء الذين يسعون لحلول فردية خاصة جدا.

إن الترقب والانتظار قد جعل الصراعات الذاتية للشخوص وكأنها صدى لايقاعات البيت المتداعى للسقوط.

ولقد عمد «الروائى» إلي استخدام بعض الرموز الزمانية المتناثرة، ففى داخل البيت (.. **ساعة الحائط المتوقفة منذ زمن...**)(٢٥)، وهى محاولة تثبيت للزمن ويستعين على المحاولة بالتوسع الأفقى في رحلات داخل ذوات شخوص الرواية، فهو يرى اللحظة الزمنية ويتعمد توسيعها. لأن توقف الساعة يعلن نهاية طور حضارى.. والاستعداد لبداية طور آخر.

والشمس شاهدة على مايحدث للبيت، ولما يتملك اليأس جندى الصحراء يقول (..أحرك الأمان للخلف، وأطلق النار في كل اتجاه حتى يلتهب شعر الشمس ويلتوى)(٢٦). ورياح الخماسين تؤذن بالايذاء المرتقب مع السقوط، وكلمة (هناك) يكثر الروائى من استخدامها لما فيها من تبعيد زمانى مقصود تعبر عنه الكاف.. .

والروائى بالطبع لم يصرح بزمن محدد لروايته، وإنما نفهم زمنيتها من القرائن والأحداث. وهو زمن محدود للغاية قياسا على أزمنة الروايات وامتدادها. ويصبح الزمن العام للرواية مقترنا بملامح التغيير الحضارى، وهو زمن اللحظة الحرجة التى تستوعب التمديدات الفردية الأفقية، تلك التى ترصد رحلات الذات فى الذات حيث تغرق الذات في الواقع، وتتطلع إلي المستقبل، وتحلم وتعانى الكوابيس، ولكنها أزمنة فردية وثيقة الصلة بالزمن العام - زمن

٢٥) تحريك القلب/ ٩.
٢٦) السابق/ ١٣٧.

السقوط -، لأنها تتفرع منه فى ضعف، وتنتمى إليه بقوة.

وإذا كان الزمن العام للرواية يسير سيرا منطقيا، فالبيت توارثه الأبناء عن الآباء والأجداد، فالزمن الخاص لشخوص الرواية قد اتسع ليستوعب الاختلاط بين الماضي والمستقبل والحاضر في غير ترتيب - حسب الاستدعاء. ولكن الملاحظة العامة أن الزمن العام والخاص في الرواية يتدافع نحو المستقبل إما بخوف أو بأمل مشوب بحذر والجميع ينطلقون من الحاضر بكل معاناته، وأصبح المستقبل بمجهوله الملاذ الوحيد من معاناة الواقع الملئ وبالخوف وترقب السقوط.

وشخوص الرواية لاتتعاطف مع الماضى (البيت) ولعل عدم التعاطف هو الذى تسبب فى عدم وجود عمل جماعى لإنقاذه أو ترميمه بقبسات حضارية تبقى عليه، إنها خصومة مع الماضى، ونظرة شبابية مندفعة إلى غيهب مستقبلى.. إنها ليست نظرة العربى - التي تعودناها - الذى يستريح مع أطلاله.. وربما أن طليعية الروائى[٢٧] كانت دافعة لهذه الرؤى المستقبلية، وأنه كان يعشق وينجذب دوما إلى الأفكار الجديدة. والروح الشبابية لمعظم أفراد الأسرة قد شجعته كثيرا، «فسالى» تعيش واقعها الوظيفى - سكرتيرة - وتبنى أمالها في وهم مستقبلي ولاتقتنع حتى بحاضرها، و«على» يذهب إلي ليبيا ويتطلع إلى حلمه - عربة وشقة في الهرم - ويفيق من حلمه على صوت عامل يسقط علي السقالة[٢٨] - سقوط الأحلام .. «وسمراء» بائعة البوتيك تعيش طولا وعرضا تحلم بصاحب البوتيك في وهم زواج لم يتحقق، ولما تستشعر بتبدد الأمل توزع أحلامها على من يصادفها من شباب غنى (.. اتقلب في الفراش وأنا أشعر ببردة فعل التناوم.. سأنطلق اليوم مع رجل جديد...سأحادثه حتى أقطع انفاسه كل المحاولات التى تتسرب من المنافذ الصغيرة.. سأقول له: بأنه ليست هناك أجراس تدق - هروب من حدة زمن السقوط المطارد - ولاسقالات

٢٧) صرح الكاتب بأنه كاتب طليعى، وذلك فى استخبار لبحث عن العملية الإبداعية لكتاب القصة القصيرة سنة١٩٧٩. - قام به الباحث / شاكر عبدالحميد سليمان.

٢٨) تحريك القلب - راجع ص١٨ وما بعدها.

تتداعى، ولاساعة تتوقف.. لن يهمنى أن تكون القطيعة فى كازينو أو أمام سينماأو علي الكورنيش.. أو حتى هناك.. حيث يتلاشي كل شئ فجأة تحت الغطاء الخفيف. تحت الضوء الخافت. تحت لباس النوم الخفيف. فوق الوسادة البيضاء الناعمة التى أرخى عليها روحى، وأرتخى بروحى على بياضها وأرتاح)(٢٩).

وطريقة السرد في الرواية أتاحت له حرية زمنية توازت مع الاستدعاءات والاسترجاع أو الاستطلاع، وأصبح الاسترجاع والاستطلاع وسيلة ربط سردى.

ولجأ «جبير» إلي التهميش بداية من ص١٥، ولكننا نشعر أن التهميش هنا لعبة شكلية ولايمثل فاعلية ولاحتى ظلالا دلالية، والباحث يلاحظ أن التهميش كاد يقتصر علي الجمل الاعتراضية والتى جاءت بدورها في النص بكثرة، مما يعنى عدم وجود مبرر مقنع لفاعلية التهميش فى الرواية، بالإضافة إلى استعانة «جبير» بالاسترجاع كوسيلة ربط أحيانا قد زاد من عدم أهمية وفاعلية التهميش إذ لاحاجة لنا به في هذه الرواية، ولم يتصل بعضونة المادة الروائية، ومن ثم لم يمثل بعدا حقيقيا على امتداد المدى الدلالى لعناصر البناء الروائى.

بناء الشخصية:

لاشك أن تمزيق الروائى للمسودتين الأولى والثانية، قد ضيع على الباحث فرصة الدراسة التركيبية الكاملة التى تتناول عناصر العمل الروائى في مراحل تخلقها ونموها حتى تستوى في صورتها الأخيرة، وتظهر الامكانات والامكانات البديلة. والمسودات التى بين أيدينا تعد ناضجة إلى حد ما، فشخوص الرواية ـ مثلا ـ قد تخلقت ونمت واكتملت صورها، ولم يبق إلا تحريكها من خلال مفتاح الرواية. واختفت التغييرات والاضافات في المسودات الأخيرة التى بين أيدينا، مما سيضطر الباحث إلي البحث عن بناء الشخصية من خلال الموضوعية الأدبية

٢٩) السابق / ١١٣ ـ ١١٤.

الناضجة في صورتها الأخيرة التى استقرت عليها الرواية وارتضاها الروائى.

وإذا أردنا مدخلا للشخصية الروائية في هذا العمل، فإننا سنجده فى الشخصية النموذج، وهي شخصية رامزة إلي فئة مجتمعية معينة، ولكنها تعكس النموذج الإنسانى المتغير المتحول (المنفعل).

وتبدأ النمذجة بتسليط الضوء على أسرة واحدة فقط (نموذج) هى صورة للوطن - علي نحو ما -، ثم ينتقل الروائى إلي تفريعات وتفصيلات هذا النموذج، فيحرك أفراد الأسرة كل في اتجاه ليمثل فئة مجتمعية: (طالب العلم المعيد بالجامعة/المجند فى الجيش/ المسافر للعمل في الخارج/ السكرتيرة/ بائعة البوتيك../ الأب/ الأم). إنه يرغب إذن في تجميع أكبر قدر من النماذج الاجتماعية المتباينة، ليرصد انفعالاتها ويجسد طموحاتها وآمالها إزاء التحول الحضارى فى أزمة اللحظة المرتقبة للسقوط.

ولأن كل شخصية روائية - هنا - تمثل نموذجا مقصودا، لذلك لم يعبأ الروائى بالوقوف مع التفصيلات الجسدية المظهرية المميزة لكل شخصية، فهو - مثلا - لم يسم الأب ولا الأم (الحرص على النموذج). وهو لم يصف ملامح سمراء ولا سالى، علي الرغم من إغراءات المرأة في وصف تقاسيمها.. ومن ثم ضاعت الخصوصية الشخصية تحت وطأة الحرص على النموذج.. الذى أوجده ليجسد على مرآته انعكاسات لحظة السقوط المرتقب بكل مقدماته.. وتبعاته. ولم يبق من سمراء وسالى إلا (السكرتيرة/ بائعة البوتيك)، ولم يترك لخيال القارئ فرصة إملاء هذه الفراغات لتصور الملامح المميزة لكل شخصية، لأنه صحبه مباشرة إلي عمق الشخصية، لنرى من الداخل الانفعالات المتباينة (الخوف/اليأس/الأمل/الترقب/النجاح/الفشل..) لقد صحبنا إلي واقع شخوصه ليعرض علينا معاناتهم وأحلامهم وكوابيسهم.

لقد اختفي الحوار بين الشخصيات.. لأن كلا منهم قائم بذاته، وأقصي

درجات التقارب. تصور كل شخصية لوضع الآخرين لحظة السقوط، أو قبيل السقوط، فيتسرب كل منهم إلى هواجس الآخرين وأحلامهم الخاصة. صيام (.. وأمي تخرج خلفه منادية، وأبي على المضى قدما في اتجاه الغرفة.. لاهذه هى سالي تمسك بيد حبيبها وتطلع به الدرجات. هاهى ذى سمراء تضحك مع صاحب البوتيك، وأمي تنادى من النافذة، أما أبى ينهز قدمه زاما شفتيه محدقا في الأرض. وأنا أحمل المعول، وأضرب بين الحجارة باحثا عن الأثر الخالد)(٣٠).

وإذا كان الأبناء يهربون بخيالاتهم **إلي المستقبل**؛ لتخفيف حدة الانتظار، ووطأة السقوط القادم، فإن الأم والأب يهربان بخيالهما **إلى ذكريات الماضى** ـ الفارق بين جيلين ـ، فالأم تتذكر يوم زفافها في هذا البيت؛ لتخفف من روع الموت الجماعى المرتقب لحظة السقوط. بينما يتذكر الأب سلسلة الوارثين لهذا البيت حتى آل إليه.

* * *

ودلالات الأسماء لشخوص الرواية تتصل بلحمة المادة الروائية، وهى تمثل جزءا مهما من بناء الشخصية. فـ «صيام» المعيد الباحث عن الآثار، لم يفطر بعد على أى أثر، بل ظل صائما رغم محاولات البحث والتنقيب. أما «وضاح» الدارس للتاريخ، فلم يستوضح شيئا من واقعه البائس، ولم يشفع له تخصصه، ولما فقد الأمل أطلق النار علي كل شئ. وفي كل اتجاه، وتبدو المفارقة بين الاسم «وضاح» وبين عدم قدرته على الاستيضاح علي مدى الحدث الروائى. وأما «علي» فخرج طالبا العلو والارتفاع بمستواه.. ولما عاد رسم لنفسه صورة البطل المنقذ، ولكنه تأخر.. وسرعان ماذاب كما ذاب السابقون من أهل البيت، ولم تشفع له العربة ولا البلاستيك الذى حمله معه من الخارج، لأنه افتقر إلي فاعلية الموحد ومن قبل (تصدعت صورة أبى زيد الهلالى على واجهة البيت).

أما «سالى» و«سمراء» فاسماء تعكس قدرا من الأنوثة تسمح لهن

(٣٠) تحريك القلب/ ١١٧.

بشغل منصب سكرتيرة.. وبائعة بوتيك تجذب المشترين بجمالها.

ويصبح «البيت» شخصية مستقلة أساسية، وقد جمع له الروائى مظاهر القدم العتيق، وملأه بعبق متميز لمكان متميز من خلال لوحات واصفة استعان فيها بـ (علب الصفيح الفارغة الصدئة/ القطط/الحشرات/ السور المتهدم/ الباب الحديدى/ الأساس القديم/ الساعة الخشبية القديمة التى توقفت...). لقد حرص الروائى على أن يجعل للبيت كيانه المستقل عن الفعل الإنسانى - الذي لم يمتد إليه -، بل لقد أثر البيت نفسه على الفعل الانسانى (ردود الفعل عند أفراد الأسرة)، فهو الذى جمعهم، وهو الذى يخيفهم ويملأهم بالكوابيس، وهو الذى فرقهم... . ومن الطبيعى إذن أن يستقر البيت مع «الروائى» فى مركز الدائرة التى ينتشر على محيطها أفراد الأسرة، المنتمون إليه، المتأثرون به. فالبيت يرسل إشاراته المشعة من المركز، فتشع داخل الشخوص على محيط الدائرة. وعندما يسقط المركز (البيت)، ينفرط العقد (محيط الدائرة). وينتشر أفراد الأسرة ليزاولوا مزيدا من المعاناة، ولكنها - حتما - من نوع جديد.

ويتصل وضاح وصيام بالبيت اتصالا وظيفيا وحضاريا بحكم تخصصهما (الآثار - التاريخ) لأن البيت أمامهما يمثل إمكانية تاريخية غير متحققة.. يضيع مع سقوطه التراث بآثاره وتاريخه.. اللهم إلا ماحفظته الذاكرة المشتتة بفعل المعاناة الواقعية التى ستواجههما بعد السقوط.

وإذا كان البيت فى وضع مركزى - كما وضحنا - فهو إذن صاحب الفاعلية والتأثير، ومن ثم يصبح أفراد الأسرة متأثرين، وفاعليتهم مفعولة بفاعلية البيت - على الرغم من حركته الوائيدة وبنائه المتداعى.

الصياغة الروائية:

الطريقة الغنائية في تقمص الشخوص الروائية ليست محاكاة ساذجة

للواقع، وإنما يتجلى فيها فعل الإبداع، ويمنحها النحت الروائى حضورا جماليا خالصا، دافعه فعل الاتصال بالجوهر الحياتى من ناحية، ومدى توافق البناء الفنى مع الفكرة الروائية من ناحية أخرى، وهو توافق يصل إلي مستوى فن الموسيقا الذى يصعب فصل شكله عن مضمونه، لأن كلا منهما يعد امتدادا للآخر، ومتمما له.

وهذا الأداء الصياغى المحكم والبناء الجيد، لم يأت إلا بعد رياضة ذهنية مضنية، بذل «الروائى» جهدا ومعاناة فكتب ومزق ثم كتب ومزق ثم كتب صياغته الأخيرة بمسوداتها الناضجة، والتى نحن بصددها هنا. هذه الصياغة التى رضي عنها «الروائى» عندما استنفذت ـ هذه المحاولة الأخيرة ـ طاقاته الشعورية الكامنة، وفتقت كلماته شرنقة الدلالات المقيدة، وفتحت أمامه طاقات جديدة تستوعب انفعالاته، فجاءت كلماته محملة بزخم انسانى، ناتج عن تجربة تمكنت من الأعماق.

لقد مزق «الروائى» المحاولتين الأولى والثانية، أما الأولي فبسبب ارتفاع النبرة الخطابية، والثانية لتشابهها بـ ميرامار «نجيب محفوظ» وجاءت الصياغة الثالثة لتعكس مرحلة نحتية أخيرة، ولتشف عن روائى معتدل المزاج، لأنه استطاع تحقيق المعادلة الابداعية الصعية:

صياغة الأسلوب ← (تنسجم مع) الدفق الشعورى والخصوبة الفكرية ← (تستنفذ طاقات التجربة) تضيء أبعاد التجربة الابداعية

وبالطبع فهذه الصياغة الأخيرة تنتمى بقوة لجذور إبداعية سابقة عليها (المسودتان الأولى والثانية).

وإذا كانت هذه الرواية تعتمد على استبطان الشخصيات، وتسمح لنا بالتجول فى متاهات النفس الإنسانية (ماضيها ـ حاضرها ـ مستقبلها)، وجذور

هذه المحاولة تكمن عند «وليم جيمز» و«برجسون» فهما أول من ضربا على وتر فكرة الاستدعاء، أما «ديستوفكى» فقد (غطس فى هوة الذات، وخرج باحساس عميق عن تعقد الذهن واستبداديته المفسدة)(٣١)، وطور «ترجنيف» نظام الترميز الموصل للتدفق الذهنى.

لقد طوع «عبده جبير» هذا التيار بأسلوبه المرن الذى نجح فى ربط الباطنى بالخارجى ربطا وثيقا، فشخوصه تمتص الأحداث الواقعية الخارجية، (إهاصات السقوط للبيت).. وتلوكها داخل ذواتهم و(نجد بأن محاولة تقديم الواقع كشئ باطنى ذى ملامسة شخصية ـ بكل واحد منا ـ إنما معناه الضياع في الفردية..) وهذا ماسعى إلى تجسيده «عبده جبير» هنا.

ورواية «تحريك القلب» تنفست بملء حريتها، لأنها امتلكت جذورا مجتمعية عن طريق تباين النماذج المجتمعية لأفراد الأسرة (المعيد بالجامعة/ المجند في الجيش/ السكرتيرة/ بائعة البوتيك..) وهم أبطال روايته بالمفهوم الجديد للبطل الذى يتقبل الحياة بكل عذاباتها، في مقابل البطل القديم الذى يجابه الموت.

وإذا كان «عبده جبير» قد قدم نماذجه المجتمعية فى لوحات متوازية لايربط بينهم إلا حركة البيت الوئيدة، فهو يذكرنا بالبناء الفنى لرواية «العشب Herbe» ١٩٥٨ لـ «كلودسيمون» حيث (لايربط استرجاعات عدد من الشخصيات أى خيط سردى سوى لزوجة الأسلوب... حمم لفظية تؤدى إلى سرد هابط مقصود)(٣٢).

* * *

ورواية «تحريك القلب» ترصد لشخوص أسرة مصرية متوسطة الحال، والبيت القديم يتصدع ويتأهل للسقوط، ويؤثر ذلك على أفراد الأسرة فتلاحقهم

٣١) الرواية الحديثة/ بول ونست ـ ترجمة عبدالواحد لؤلؤة ص١٩.
٣٢) راجع المرجع السابق.

الكوابيس ويروعهم خيال السقوط والدم والخروج من بين الانقاض. وكل شخصية تفكر فى ذاتها قبل كل شئ فتتعرف علي أمالها وآلامها.. «فصيام» يبحث عن الآثار ولايجدها، «ووضاح» في الجيش يفقد الأمل على الرغم من دراسته للتاريخ، و«على» يمثل المنقذ المرتقب. ولكنه يصل بعد السقوط. و«سمراء» تستسلم لنزواتها، و«سالى» تتطلع إلى أحلام يقظتها. والأم والأب يلتصقان بالبيت. ولما عاد «على» لم يجد أحدا اللهم إلا انقاض البيت يقول: (..اتوقف أمام بقايا البيت. نعم كان هنا. ولم يعد هنا أحد. لقد مضوا واحدا وراء الآخر. هاهم الجيران يتجمعون حولي. يتحدثون بعصبية وعلى شفاههم ابتسامة. يمكنك أن تتبعهم على الطريق. هاهم الأولاد يعبثون بين الحجارة مع القطط والكلاب. يتبولون ويلقون على أضلعه الزبالة. أجلس أمام عجلة القيادة.. هاهو ذا الطريق. عدة طرق لا أعرف ما إذا كانت ستنتهى..)(٣٣).

* * *

وإذا أردنا رصد الصياغة الروائية، فإننا سنتخير مقطعا نصيا، لننطلق من خلاله لدراسة الصياغة الروائية بدءا من المسودات، وانتهاء بالنص الأخير. واعتماد الرواية على الفصول والمشاهد سيساعدنا على اختيار نص يمثل الصياغة الروائية تمثيلا تقريبيا. وتخصيص الفصل للغوص في أعماق الشخوص الروائية ليحدد لنا مسار الانفعالات الوجدانية، وتصبح المشاهد مكانا لعقلنة الانفعال فى التوجه التعليمى داخل الرواية.

وإذا كان توقفنا مع الصياغة الروائية وسيلة لرصد العملية النحتية وآثارها فى الرواية. فإعادة الصياغة من أساسيات النحت الروائى، إلا أن الروائى «عبده جبير» يحرمنا من مسودتين مهمتين عندما أقدم على التمزيق. والتمزيق له دلالته النفسية فى العملية الابداعية...

٣٣) تحريك القلب/ ١٣٦ ـ ١٣٧.

وجاءت الصياغة الثالثة والخيرة بمسوداتها تكاد تكون منقحة لتحرمنا من فرصة متابعة التخلق والتكون كعملية أولية للفكرة الروائية. ومن ثم سنكتفي. بمتابعة الصياغة بين النص الأخير ومسوداته - وإن كان الخلاف بينهما محدودا للغاية.

١ - الانفعال الوجداني:

في الفصل الثاني (جـ)[٣٤] نلاحظ أن سقوط البيت قد فرض ردود فعل وجدانية فردية. وهذا النص المختار، يرصد الانفعال الوجداني لـ «على» الذى سافر إلى ليبيا فى محاولة للخروج، وقد تشبع بالأمل وبالثقة فى تحقيق (سأعود بالعربة وعشرة آلاف جنيه، وسأحصل على شقة في الهرم..)[٣٥]، ويعتقد أنه فى مقدوره أن يحقق حلم العائلة (..وهاأنذا أكاد أحقق حلم العائلة)[٣٦]. والمسافة بين الامتلاء بالأمل، وبين الاخفاق فى تحقيقه، ينحصر فيها الانفعال الوجدانى لهذه الشخصية، التى ما أن عادت حتى استوت بغيرها من الشخصيات فانفردت بطموحاتها الذاتية، وبلغت مظهريته حد أن يتمنى أن تقف العربة أمام البيت ويراها الجيران، وهذا هو المهم.

و«على» فى غربته، وعمله في الصحراء ترتفع وجدانياته، وترق عواطفه وتجمع خيالاته بين الماضى البعيد والقريب، فالصحراء تذكره بالماضى العربى ومعطياته (... وأنا أسمع صليل السيوف، أحط الرجال عند النبع. ابتلع بالتمر ولبن الماعز، أردد الحداء، وأسمع الصدى..)[٣٧]... ثم يرتد إلى واقع عمله المرهق (.. لكننى عدت إلى النظر إلي السقالات ففقدت الضوء الذى..)[٣٨].. ويستدرجه الموقف بسقالاته إلي البيت الآيل للسقوط وإلى أسرته (الأب/ الأم/

---

٣٤) السابق / ١٨.
٣٥) السابق / ١٩.
٣٦) السابق/ ١٩.
٣٧) تحريك القلب/ ١٩.
٣٨) السابق/ ١٩.

سمراء...) ويتمنى لو يحقق لهم الحلم وينقذهم، ولكن محاولته تجهضها إفاقته على صوت العامل الذى سقط من على السقالة (..هاهى ذى سقالة تطوحت في الهواء.. تسقط على رأس أحدهم .. عليّ أن أهرع لطلب الاسعاف.. وأظل هناك...)(٣٩).

إن كثرة تجول الذاكرة بين الماضى والحاضر والمستقبل، وبين الحلم والواقع ليعكس لنا رصيد المعاناة، فلا هو خالص لخيالاته وأحلامه، ولا هو خالص لواقعه المرير المرهق، ومن ثم تتقاسمه خيالاته وأحلامه مع واقعه، وهو منفعل مع كل منهما، لأنهما بطريقة تبادلية (سبب ونتيجة). فعلى الرغم من غربته فى ليبيا، إلا أن وجدانه المنفعل ممتد مع البيت والأسرة في القاهرة - إن كانت هي المكان -، يقول: (أعود فى آخر اليوم متعبا بعد أن فقدت وعدا جديدا بعمل. أحاول النظر فى عين أبى وهو يتناوم. إنه يرفع يده. هاهى ذى سقالة تطوحت في الهواء.. تسقط على رأس أحدهم.. على أن أهرع لطلب الإسعاف..)(٤٠).

وتعلق «على» وجدانيا بأسرته يصل إلى درجة كبيرة، فحلمه بهم يكاد يستغرقه كله فلا تشعر بمكان عمله إلا على إفاقة من أحلام يقظته.. والإفاقة محدودة.. إن ارتباط «على» بالأرض هو المفجر لأحاسيسه ووجدانه. فالصحراء تفجر فى رأسه أمجاد العرب القدامى.. ولكنها رحلة لاتدوم (ولكننى عدت إلي النظر إلى السقالات، ففقدت الضوء ..)(٤١). وانفعال «على» بالأرض (الصحراء التى يعمل فيها - البيت الذى نشأ فيه) مشرب بمرارة الحنظل الذى يعكس معاناته فى الأرض، وصبره على هذه المعاناة، فهو عندما ينظر إلى الأرض تقع عينه على (شجيرات الحنظل المتناثرة في الساحة)(٤٢).

---

٣٩) السابق/ ٢٠.
٤٠) السابق/ ٢٠.
٤١) السابق/ ١٩.
٤٢) السابق/ ١٩.

إن ارتباط «على» بالأرض أساس مكون لانفعالاته حتى أن الغربة عنده تعنى أنه (..بعيد عن البيت وهذا كل مافى الأمر)(٤٣). ومن ثم يصبح البيت نقطة ارتكاز أساسية في المسار الفكرى والوجدانى، لأنه العامل المشترك دائما.

السفر ← البيت / العمل ← البيت / الحلم ← البيت..

وهناك فارق صياغى بين المسودة الأولى وبين النص الأخير، ففى المسودة الأولى يتوقف «الروائى» عند ذكرى وواقع فى لقطتين متتابعتين، «فعلي» يرى أسرته فى صورة عادية.. ويعود من حلمه عنفة إلى واقع عمله ليرى الصورة تمتد بمعاناة أكثر ايلاما وادعى اشفاقا فأحد العمال (.. أخذ يأكل وقد وضع الطعام على قفص من الجريد). وفي المسودة الثانية والنص الأخير معا يزيد الروائى «ثلاث» لقطات متتابعات ـ بدلا من لقطتين ـ (حلم/واقع/حلم).. حتى يصل إلى سقوط الحلم، وهى إضافة تعكس الانفعال الوجدانى بالبيت الأرض حيث يزداد حلمه ومن ثم نستشف مدى تعلقه بالبيت..

ولكن علينا ألا نبالغ في حقيقة تعلق «على» بالبيت، لأن عامل البعد والغربة يؤثر تأثيرا مباشرا، ويشد أوتار الانفعال فيحدث صدى ربما أكبر من حجمه الطبيعى الذى ظهر بوضوح فى معالجته الفردية عندما عاد.

وتذكره للبيت ـ فى الغربة ـ لم يكن مجرد طيف ـ وإنما يعنى معايشة عبر الخيال بل وممارسة لصور مركبة ينسجها خياله وقد وصل إلي حد الاستغراق والتجسيم فهو يرى أمه (تلك التى تحظر على سقوط الطشت على أرضية الحمام..تعبر عن ضجرها، فتمسك بذيل الكنبة. ترفع الستائر وتنظر من النافذة... وتعود لتتمشى فى الردهة بلا هدف، وتنظر من النافذة إليّ..(٤٤).

وتلعب علامات الترقيم دورا أساسيا لصياغة الانفعال الوجدانى هنا، حيث

---

٤٣) السابق/ ١٨.
٤٤) السابق/ ١٩.

يستبدل «الروائى» النقطة بالنقاط الأفقية، **وهذا يعنى إكساب صوره الجزئية عمقا إرشاديا في مدى تخيل القارئ**، وأن هذه الصور متلاحقة مترابطة، وليست كالمسودة الأولى مستقلة، متتابعة بفعل النقطة بين الصور الجزئية فى جملها[٤٥].

وفى الفصل الذى يليه نجد انفعالا وجدانيا بالأرض البيت.. ولكنه انفعال من نوع آخر حيث عصبية الأنثى التى لاتقوى على المقاومة، ويصبح الواقع والحلم في امتداد طبيعى، لأن كليهما مشوب بصور سوداوية قاتمة بلون الأرض، ومتصدعة تصدع جدران البيت ـ المشكل للانفعال.

لقد سوّت «سمراء» بين اليقظة والمنام، لأن المعاناة عامل مشترك بينهما (هناك أشياء لا أستطيع أن أقولها، أريد أن أقولها ـ فالأرض التى تحملنى تحتاج إلى شئ من الشجاعة..)[٤٦]. وهى تدرك الحقيقة، ولكنها تجهل أطرافها (.. ما أنا إلا جزء من اللعبة.. لعبة لا أعرف من هم أطرافها الحقيقيون. لكنها تتم..)[٤٧]، وإدراكها للحقيقة وعدم القدرة على الفعل والتمييز يؤجج الانفعال الوجدانى بالموقف (..أمد يدى المتشنجتين، أحاول أن أمسك شيئا فلا أجد. أن ألمس أحدا ليس هناك. هل أستطيع أن أركض في الطريق، وأسأل المارة عن هذا الألم الذى يكاد يعصف برأس..)[٤٨].

ولما فقدت القدرة على رد الفعل دفعتها عصبية الأنوثة علي رد فعل عبثى تستبيح فيه أنوثتها عن قناعة وعجز فى آن واحد (..عندما ذهبت معه إلى شقته السرية لأول مرة كان الملل هو الذى دفعنى. هناك حل لجأت إليه. أعنى فكرت فى اللجوء إليه..)[٤٩].

٤٥) راجع المسودة الأولى ـ نموذج مصور فى الملاحق رقم / ١٥ ـ ١٦ ـ ١٤.
٤٦) السابق/ ٢٠.
٤٧) السابق/ ٢٠.
٤٨) السابق/ ٢٠.
٤٩) السابق/ ٢٠.

إن تداعى البيت هو الذى أدى إلي هذه الحماقة الفردية الساقطة، وهذه التنازلات السريعة، لأن البيت (قيم وحضارة) يتساقط أمام إغراءات الموسيقا السريعة الصاخبة صخب الحضارة الآتية ببريق مجنون. ولكن الحل - أبدا - لم يكن مقنعا، ومن ثم لم تنفعل به ولا معه، فقط تؤدى دور الأنثى..تقول: (هاهى ذى الموسيقا تدق في أذنى وأنا أتابع النظر إلي الخارج)(٥٠).

وفي المسودة الأولى بعض التفصيلات الهامشية التى حذفها المؤلف فى المسودة الثانية والنص الأخير سعيا وراء تكثيف أسلوبى ورمز محكم، فحذف الجمل التقريرية مثل (.. ثم إننى فكرت فى الثروة التى أحملها وتقضى عليها الأيام لتتبدد)(٥١) وفي نهاية الفصل نشهد حذفا آخر عندما تقول سمراء (.. فأظل فرحة حتي أعود إلي الردهة فى التاسعة من مساء كل يوم)، حذف (من مساء كل يوم)، واكتفي بقوله (مساء). والتكثيف نلاحظ أيضا فى حذف بعض الكلمات التى تزيد عن حاجة الوصف، ولاتمد السرد بظلال دلالية، ونماذجه في هذا المجال ليست بالكثيرة، مما يعزز قولنا فى البداية بأننا بعد تمزيق المسودتين الأولى والثانية، أصبحنا أمام مسودة ناضجة، ومن ثم قل فيها النحت الروائى.

إن ترقب السقوط، والاستغراق المكانى المتداعى .. قد شد أوتار الانفعالات، وعزز الرؤى السوداوية، والأحلام الفردية، وشجع الكوابيس على ممارسة الهجوم المستمر(ولاسيما فى نهاية الرواية حيث زادت الانفعالات الوجدانية بقرب لحظة السقوط. وقد عبرت كل شخصية بمنظورها الخاص، (بالسفر/ البحث عن الآثار / التعلق بالتاريخ/ الأمل فى الزواج/ السقوط الجنسى...) لقد تنوعت وسائل الانفعال وردود الأفعال أمام فاعل واحد ومؤثر واحد (البيت).

---

٥٠) السابق/ ٦٠.

٥١) راجع صورة المسودة الأولى / ص١٧ - ملحق رقم ١٤ - ١٥.

عقلنة الانفعال في التوجه التعليمي:

في حديثنا عن السرد والسارد عرفنا أن «الروائى» يظهر فى تلك المشاهد الأفقية بين الفصول الرأسية. وأنه يذوب فى شخوصه ولا يبين فى «الفصول». وأنه يعود للظهور فى «المشاهد» التى تحرك الفصول بتوجيه عقلى فنى، فتعكس درجات الانفعال الوجدانى بين الشخوص فى فصول الرواية، وكان من الطبيعى إذن أن يختار الباحث نصا من «المشاهد» ليكون مادة حديثنا عن عقلنة الانفعال فى التوجه التعليمى.

ولاشك أن الإمكانات الرامزة «للبيت» كبيرة، وأرى ألا اجهض هذه الإمكانات بالتعصب لتفسير محدود، واتجاهل عن عمد إمكانات آخر تعزيزا للجزئية التى أعنيها. فمن الإنصاف أن تقول إن البيت يمثل الماضى بكل عطاءاته الحضارية (تاريخ ـ عادات ـ تقاليد..) وأن السقوط يعبر عن الواقع المتردى.. وأن السقوط يمثل مفترق الطرق الحضارى.. ومن ثم ينظر إلى المستقبل نظرة غائمة ملؤها الأسى والخوف ـ على الرغم من الاندفاع الشبابى.

وتخليص العربى من ماضيه أمر صعب للغاية، لأنه يرى فى الماضي المستقبل بفاعلية التقديس الممتد عبر التاريخ بدءا بأطلال الجاهلى ثم تمسكا بالقيم الروحية التى يرى فيها حصانة مستقبلية دائمة.

ومن الطبيعى إذن أن يكون التوجه التعليمى قد استقر في هذه المشاهد الراصدة للبيت، ومن الطبيعى أيضا أن تكون هذه المشاهد هى التروس المحركة للانفعالات الوجدانية على مستوى الشخوص، والدافعة للحدث الروائى على مستوى التكنيك الفنى. وكلما تقدمنا من مشهد لآخر، كلما زادت حرارة الانفعال وزاد معها التوتر وكثرت المادة الفعلية فى السرد، وقصرت الجمل وتلاحقت فى سرعة توازى سرعة تتدافع الانفعالات مع المشاهد.

والمشهد الذى بين أيدينا يرصد مرحلة حرجة من إرهاصات السقوط، حيث

إن ملامح البيت اختفت أو تكاد.. ولما ذهب الساعى (.. سأل في البيت الآخر..)(٥٢) لأن ملامح المكان قد تغيرت بفعل إرهاصات السقوط. وانتظار الأم فى الردهة داخل البيت.. هو انتظار لبريق أمل (عودة الابن الغائب) وسط احباطات وتعاسات لاحد لها.. ولما تفقد الأمل.. تعود فترقب التغيرات الطارئة على البيت فى خوف وحذر (.. مضي وقت وهى تحدق إلى الملاط المتساقط، وهى تنتظر أن تنهار السقالات العريضة. إنها تترقب الهزات الأولى. وتستعد بالهروب..)(٥٣). ولما لم يسعفها شئ (لا الزمن أو أى شئ أسعفها)(٥٤) استسلمت للسقوط الذى بدأ (.. فمال الجدار بالفعل. هذه المرة بدت الشروخ على أهبة الاستعداد للظهور بصوتها.. انزلقت سقالة من الجانب الأيسر، وسقالتان من الأيمن.. وبدأت الأبواب تميل عن مكانها..)(٥٥).

لقد قربنا «الروائى» من السقوط الذى أصبح فى حيز التنفيذ، ليزداد وقع الإيقاع الانفعالى عند أفراد الأسرة الذين أصابهم شئ من العطب، فتوقف ميراث البيت (..تردد الرجال على البيت، الجد الثانى، فـ الثالث، فـ الرابع حتى وقتنا الراهن: جاؤوا وذهبوا حتى انتقل إلى ملكية الأب وحدث له ماحدث)(٥٦).

ولو أننا تأملنا الأفعال المساعدة على عقلنة التوجه التعليمى هنا، لعرفنا كيف تساعد هذه الأفعال على تصعيد الحدث، وتقريب السقوط ومن ثم زيادة الانفعال فالأم: (تحدق.. تنتظر.. تترقب.. تستعد بالهروب: مال الجدار.. بدت الشروخ.. انزلقت سقالة.. بدأت الأبواب تميل عن مكانها...)

٥٢) تحريك القلب/ ٦٩.
٥٣) السابق/ ٦٩.
٥٤) السابق/ ٦٩ - ٧٠.
٥٥) السابق/ ٧٠.
٥٦) السابق/ ٦٩.

ومع تصاعد الحدث هنا فإن الروائى ينتقل بشخوصه إلي طور آخر من التفكير فيما يحدث.. لم يعد رصد الخوف.. وإنما أصبح الموقف قد استدعى استفهامات حيرى: كيف يهربون؟ وإلى أين يتوجهون؟. إلا أن اللحظة الحاسمة لاتسمح لهم إلا بالتفكير - مؤقتا - في الاستفهام الأول الذي يشغلهم عما سواه، فالأم (تستعد بالهرب إلى الحديقة. وفكرت أن تملأ الحقائب بالأشياء التى تحتاجها حتى تكون على استعداد بالهرب. هناك. وربما ساعدتهاعلى الحياة. وقررت فجأة - أن **تقف بالتاريخ عند هذا الحد**.. لن تستجيب إلى السؤال: إلى أين سنذهب)[٥٧].

ويحرص الروائى أن يصف ارهاصات السقوط من خلال الأم (الوطن) بخاصة، لأنها الأكثر التصاقا بالبيت. وهو عمق رمزى مقصود، فالأم التي قررت فجأة - على حد تعبيرها - أن تقف بالتاريخ عند هذا الحد جفت خصوبتها وعطبت مع سقوط البيت، ولم تتواصل فى أبنائها، لأن هذا الطور الحضارى يختلف حيث إن كل ابن فكر بمفرده ولنفسه. والبيت توقف ميراثه، واختفت الأحلام، وكثرت الكوابيس منذ توقفت الساعة الخشبية الكبيرة، وتجمد الزمن وجف العطاء وانقطع التواصل.. لقد كانت (تلك الساعات الخشبية الكبيرة التى يدق بندولها بانتظام فيحدث نغما خافتا يتردد فى الأحلام، ويدخل الحجرات، حيث هناك كانت دائما أحلام)[٥٨].

وهذا المشهد يعد الطاقة المولدة لانفعالات الشخوص فى سبعة فصول بعده (فصل ١١/أ - ١١/ب - ١١ جـ ثم تكرار المشهد - ١٢أ - ١٢ ب - ١٢ جـ - ١٢ د) وتستقل كل شخصية بفصل على هذا النحو (وضاح/ الام/ سالى.. الأب/صيام/ سمراء/ على).

---

٥٧) تحريك القلب / ٦٩

٥٨) السابق/ ٧٠.

ولأن هذا المشهد يحفل بفاعلية مؤثرة فى فصول بعده فإن مسوداته قد شهدت بعض التغييرات النحتية (السرد والصياغة والإخراج)، بدءا من تغيير كلمة (فصل) بمشهد، وهو تغيير يعكس رغبة الروائى في مسرحة أحداثه الروائية.

ونلاحظ رغبته فى الارتفاع بالصياغة لتكثيف الدلالة فيلجأ إلي الحذف جاء فى المسودة الأولى (انزلقت سقالة من الجانب الأيسر. تداعت بقية الكلمات ورسومات الحج. بدأت الأبواب تميل عن مكانها..)(٥٩) ثم يحذف فى مسودته الثانية والنص الأخيرة (تداعت بقية الكلمات ورسومات الحج). وهو هنا يرغب في مشاركة القارئ له فيترك عن عمد هذه المساحات ليتمها القارئ بخياله الخاص ومن ثم يقوم القارئ بمشاركة الروائى فى تأمين الاتصال بين وحدات السردية المكثفة.

وينأى «الروائى» بقارئه عن الإسهاب الوصفى غير المفيد، ولذلك يحذف من المسودة الثانية ماجاء في نهاية المسودة الأولى لهذا المشهد (لقد بدأ العطب يدب في الأساسات السفلية من المجارى من الرطوبة - ومن أشياء أخرى تندرج كلها تحت بند التحلل)(٦٠).

ولم يقف النحت عند حدود الصياغة والسرد والإخراج وإنما تعداها إلى نحت صور روائية مبتكرة من الروائى، هذه الصورة الروائية كان لها دورها في تجسيد الانفعالات وهى كثيرة داخل الرواية، وهذه الكثرة تدفعنا إلى عدم الإطالة بالاستشهاد، ولا سيما أننا سنتنقل بين المسودة والنص فى صورته الأخيرة.

وعلى الرغم من الاختلافات المحدودة بين المسودات التى بين أيدينا

٥٩) السابق/ ٧٠.

٦٠) المسودة الثانية/ ملحق رقم ١٤.

للمحاولة الثالثة لكتابة هذه الرواية، إلا أنه من الواضح أن المسودة التى شهدت فاعلية النحت الروائى، وكانت مسرحا للعملية الإبداعية هى التى لحقها التمزيق، وهى مسودات المحاولة الأولى ومسودة المحاولة الثانية. وهذا الأمر لم يمكن الباحث من طموحات الدراسة التركيبية - كما يجب - المعتمدة على النحت الروائى من البدء حتى النهاية وربما أن المحاولتين الأولي والثانية قد خلقتا صورة واضحة المعالم فى عقل «الروائى» قبل أن يقدم على المحاولة الثالثة - التى بين أيدينا - وقد ساعدته على رسم «مفتاح الرواية» الذي يمثل سبق الإصرار والترصد الإبداعى، ومن ثم قل الحذف وندرت الإضافة أو الشطب، فجاءت مسوداته - للمحاولة الثالثة - صافية ورائقة.

الدمام. بالسعودية فى ٥/١٠/١٩٩٠م

والحمد لله رب العالمين

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

١ ـ تحريك القلب/عبده جبير / دار التنوير ببيروت/ الطبعة الأولى ١٩٨٢.

٢ ـ ترابها زعفران/ إدوار الخراط/ دار المستقبل العربى بالقاهرة وبيروت/ ١٩٨٥.

ثانيا المراجع:

ـ الإبداع العام والخاص / ألكسندر روشكا / ترجمة غسان عبدالحى / عالم المعرفة بالكويت / عدد ١٤٤.

ـ الأسس النفسية للابداع فى الرواية/ د. مصرى حنورة/ الهيئة العامة للكتاب بمصر / ١٩٧٩.

ـ ألوان/ طه حسين/ دار المعارف بمصر ١٩٥٨.

أركان القصة/ أ.م. فورستر/ ترجمة كمال عياد وحسن محمود/ دار الكرنك/ الألف كتاب/ ٣٠٦.

ـ بناء الرواية/أدوين موير/ ترجمة إبراهيم الصيرفى/ مراجعة عبدالقادر القط/ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر/ يونية ١٩٦٥.

ـ تحليل القصة/رولان بارت/ دار الحرية للطباعة ببغداد.

ـ تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر/د. عبد المحسن طه بدر/ دار المعارف بمصر/ الطبعة الثانية.

ـ دليل الدراسات الأسلوبية/ د. جوزيف ميشال شريم/ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ١٩٨٤م

ـ الرواية الحديثة الانكليزية والفرنسية/ بول وست/ ترجمة عبد الواحد لؤلؤه/ الألف كتاب ـ ١٩ ـ الهيئة العامة بمصر بالاشتراك مع بغداد .

ـ الرواية الفرنسية الجديدة/ نهاء التكرلى/ جـ ٢/ دار الحرية للطباعة ببغداد.

- سيكولوجية الابداع فى الفن والأدب/ يوسف ميخائيل/ الهيئة العامة بالاشتراك مع بغداد. مشروع النشر المشترك
- شوقى شاعر العصر الحديث/ شوقى ضيف/ دار المعارف بمصر
- صنعة الرواية/ بيرسى لوبوك/ ترجمة عبدالستار جواد/ دار الرشيد للنشر ببغداد ١٩٨١.
- طه حسين والفن القصصى/ محمد نجيب / دار الهداية بمصر ١٩٨٦.
- العمدة لابن رشيق/ د/ طبعة أمين هندية
- القصة القصيرة فى الستينات/ د. عبد الحميد ابراهيم/ سلسلة اقرأ بدار المعارف ٥٤٠ / ١٩٨٨..
- الكتابة الفنية/ ساسين عساف/ بيروت/ دار العلم.
- مدخل إلى نظرية القصة/ لسمير المرزوقى وجميل شاكر/ الدار التونسية لنشر ١٩٨٦
- مقالات فى النقد الأدبى /جـ/ د. عبد الحميد ابراهيم/ دار الهداية بمصر
- النقد البنيوى الحديث/ فؤاد أبو منصور/ بيروت

ثالثا: ندوات:

- ندوة الرواية فى معهد العالم العربى بباريس ١٠/٥/١٩٩٠.

الملاحـــــق

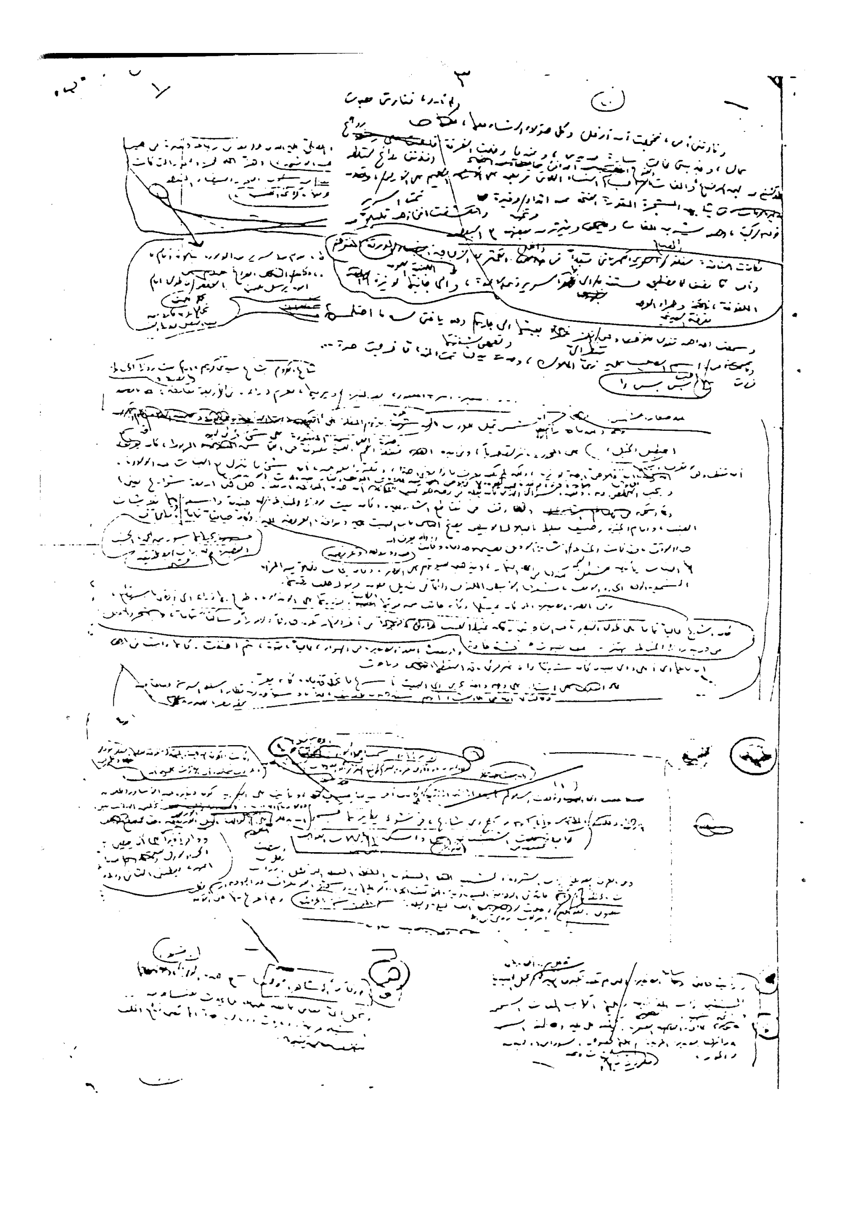
ملاحق ٧ تراب زعفران

س ١ : ٩

١ـ (أ . ب . جـ . د)
٢ـ (أ . ب)
٣ (أ . ب . جـ . د . هـ . و
٤ـ أ . ب . جـ
٥ـ [illegible]
٦
٧
٨
٩

ملحق

[illegible]



١٩/١٢/١٩٨٦

نقش خافت على المرآة الجسد

إدوار الخراط

أنزل للمدرسة في الثامنة إلا عشر دقائق، على الساعة.

وكانت ساعة الحائط معلقة جنب الباب، البندول النحاسي الطويل ينتهي بقرص مدوّر، ملون، مفرّغ وصاحٍ ومخوّخ، يتأرجح، ذاهباً آتياً بإصرار كأنه فيه نزوة وخفة، في بطن الصندوق الخشبي المستطيل بجسمه البني الداكن اللامع الدسامة، على جوانبه الأربعة كورنيشة مشغول بتفريعات ناعمة المقلفة، بيضة الكشب، تدور على بعضها البعض متداخلة ومتنزّهة ومتقلبة، وعلى الحافة العلوية تموّج متسبب يقف عليه فارس خشبي دقيق النحت، له خوذة يتدلى منها تحتها شعره الطويل المغنم المجعد المفصّل، وله لحية مخروطية، وعباءته تتطاير بلا الرداء الحبوسي، وهو يثب على حصانه الصافن الذي يرفع إحدى ساقيه الأماميتين، منثنية برشاقة ثابتة، الطرف الحافر المنصوب لا يكاد يمس الأرض.

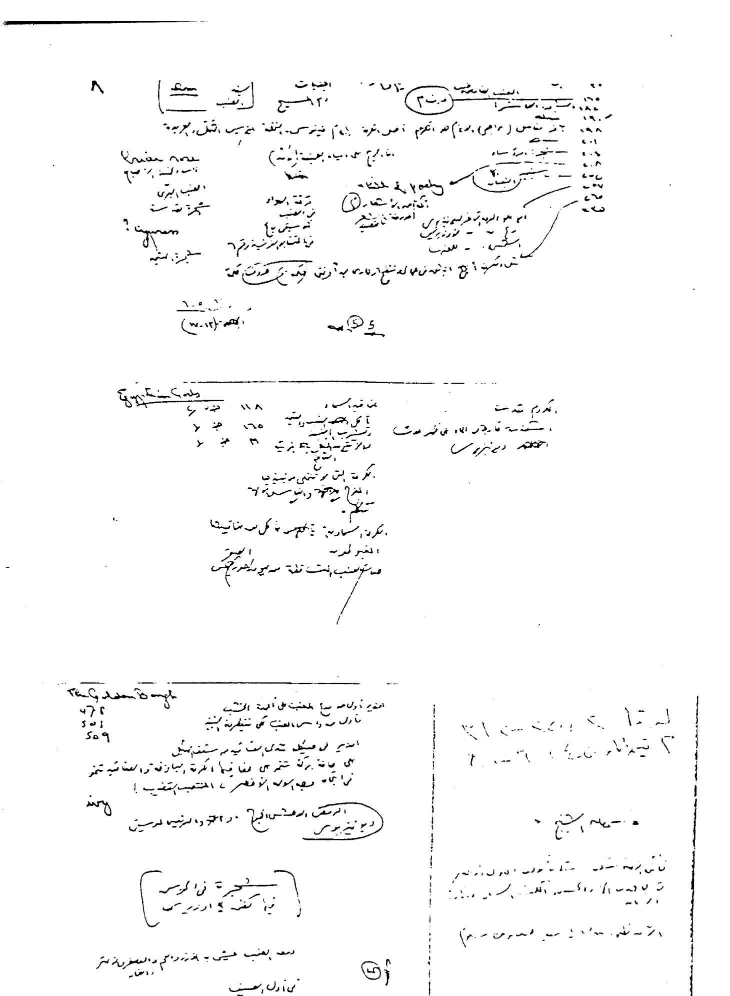
فطوري، دائماً، شقتيه بالشاي والجبنة، فقط. تفتّ أمي وجه الخبز الناشف الرقيق، فقد كنت لا أحب بطنه الطري الخشن المحبب بالزرّة، وتغرقه بالشاي والجبنة حتى يتشرّب، ويلين، ولكنه لا يتعجّن، وآكله بالملعقة الفضية الخاصة بي وحدي، عليها نقش تاج صغير واسم لا أنساه: محمد محمود نكلي وأولاده. بالخط النسخ الدقيق المقدّر وقد استوى وسط لمعان الفضة الثقيلة. أرفع بها الخبز المسقي بالشاي والجبنة فأجده سائغاً، ساخناً، سهل البلع، وأنا لا أرفع عيني عن الساعة، والعقرب الطويل يقفز من علامة إلى علامة، كل دقيقة، حتى يصل إلى الخط الذي أعرف منه أنني يجب أن أترك كل شيء، وأخطف كتبي من على رخامة البوريه، وأجري.

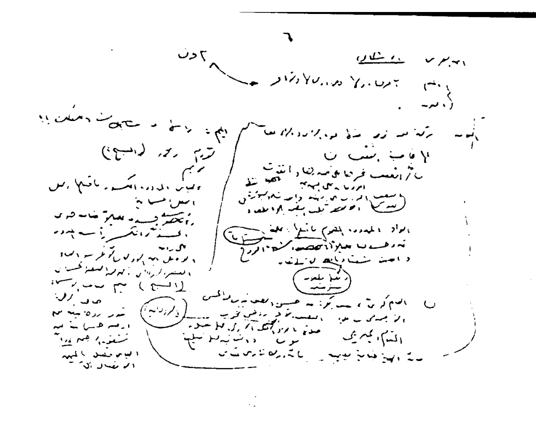
كل يوم أحد، قبل أن نذهب للكنيسة، أترجى أمي أن تتركني أملأ الساعة، تناولني المفتاح الذي له تجويف دائري دقيق في ساقه، من مكانه على أرضية الصندوق الداخلية. أحس النحاس الدقيق يميل بأصابعي، وأطلع على كرسي خيزران، وأولج فرز المفتاح الطويل فيلتف بالإحكام وفيه طول سنه كالإبرة يبرز من فوهة دائرية في منتصف وجه الساعة بجوار البيناء السالخة، وأدير المفتاح، وأنا أمسك برأسه المفلطح ذات الورقتين التي بين المرقة بين الإبهام والسبابة، فتسري التروس الداخلية، بتعة، وهي تملأ، وتكتسب الدقات المنتظمة الواضحة، أقوى صوتاً وأكثر تجسداً. وكانت تدق، كل ساعة، بصلصلة النواقيس.

لما تركنا البيت الذي في شارع ١٢ أمام وابور الدقيق، بالقرب من الكركون، من أرض سعيد وانتقلنا إلى بيت شارع الكرم. أمام الاصطبل، قريباً من ترعة المحمودية لم تعد ساعتي دخلت مدرسة النيل الابتدائية، حيث أن المدرسة كانت في شارع نفسه، أصل إليها بعد خمس دقائق مشياً، أو جرياً في رحلتي، أعبر تقاطع شارع سيدي كريم، ثم شارع الزاوية، فأجد المدرسة على قمة الشارع التالي، على طول.

للمدرسة سور عال، من الحجر، على شارع الكرم، لا ينفتح إلا على باب خشبي ثقيل يفضي مباشرة إلى سلالم ضيقة معتمة وشديدة جداً . بين حائطين مصمتين، لا بد من

المزركشة بالزرابي التي كنت أراها كثيرا في درسي، والجرامفون ذي البوق ورسم الكلب، انزلقت
قدماي إلى أرض أسفلتية ولبيقة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن.
ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان
وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود بجوارها العشرين اللواتي
يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة
شهرزاد تتنزل من أوتوبيس بالكاد تفتته ربية الشكل والمعنى، أمام سينما محمد علي في شارع فؤاد، وتخبر
القسطنطين الكبرى من فئة في السراديب تتزحلق بينما تهبط نار العتمة الغامضة بينهما، أفزعتني الجرذة
الأنثى تخرج من التمام، وركبت الخيل الحديد تطير على متن السحاب، وهبطت الأهرام والأبنوس
والنواس الخاوية من البشر، وانحدرت على السلالم الأربعين إلى الأقبية الخفية والسراديب
خومج القردة والعربية السبقة تعالى النساء من اللذة ما لم يعرفه بشر، وارتفعت طيور
الحبة العاشقة، وركبت البساط السحري إلى جزائر الهند والصين، ودق صدري بالشفقة والخوف
على أولاد الساتير المسخوطين كلابا تهر وتنبح وتتخفف منهم الحريم هيابة، والمسحورين حميرا
وبغالا تعتل الأثقال وتدور بأحجار الطواحين الثقيلة في سيرة معتة نازلة تحت الأرحم
والرجال الذين لا ينامون أبدا يضربونها بفروع من قشب الجميز، والزيت يتقطر ويرشح سبطا
في طشوت واسعة جدار المعنج سوداء ولزجة، وعرفت قبث الخفي بالشاكية واستعمال
المواسم بعضها بالحبال وجدع الأنوف وسمل العيون والخوزقة والتخصيص والتشبيح وصب
الزيت المغلي على الجسم الحي المتقرح وطيران الرؤوس على حدود السيوف والموت صبرا في
الغيران والآبار والزنازين والحبوس، والعبيد يكدون وتتقصم ظهورهم في الحقول والمناجم والأفران،
والجواري الراقصات الضاربات بالدف والعود، وقتلى الحب، وصرعى الكأس، والأبرياء يوقفون بجرائر
الأكرمين والصعايدة، تلوح سروالات العتيه البيضاء الواسعة المنبعجات على ظهورهم
القوية المتقصفة التي لا يكسوها إلا قميص سروال تتطوح الجانبية تبرز منها أذرع عارية
سوداء معقدة العضلات، والبنات الحيات، والبنات العزلانات، والشطار والعيارين،
والعالية والبطارية، والقسوس والمضارب بقلانسهم وزنانيرهم وصلبانهم، والسحرة
والمدارسة والأئمة، والمجوس عبدة النار، بالسوء عبدة الأصنام، والقراصنة والربابنة،
والقهرمانات والطواشي، والرسامين والمجاهدين والصناع والصياع والحرامية والصياغ
والمزينين والكحالين والخلفاء والوزراء وشهبندر التجار، والبنات الصغيرات صدورهن
ضيقة ومخروطة وشعورهن الخشنة مطروفة بالمدرة البيضاء الفراشية، يخفيهن طول
ويغتمن بالإبرة والخيط وجوههن الشاحبة تتلهى بالقصب الأسود في مغزل وزرا الشامية
من تحت الأزقة المنفضة المستفاء الرقص والتقاسيم الأعلام الأمجبة ومتوسد
على العماسم المباحر الأكوام السكرية أحجار سنة البنج والمنشورة الثقافية والتاريخ
والحبر الإلهي والتلالئ بالزبرجد والياقوت، وتنزهت في البساتين ذات الأشجار الباسقة





١٠

ملحق ٤ / ٢

١ - [illegible]

٢ - [illegible] والمنية ، [illegible]

٣ - [illegible] المريني

[illegible] بكر

٤ - [illegible]

٥ - [illegible]

٦ - [illegible]

٧ - [illegible]

٨ - [illegible]

٩ - [illegible]

١٠ - [illegible]

← [illegible] ...

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

- المقدمة [illegible]
- بيت [illegible] القدس
- [illegible]
- [illegible]
- [illegible]

- [illegible]
- [illegible]

[illegible]

- المقدمة

- بيت / [illegible] القدس

[illegible]
[illegible]

[illegible] ([illegible])

- [illegible] المقدمة

ملحق ٢ في ٩٠

[illegible] البحر الأبيض [illegible] - [illegible] - [illegible] قبل [illegible]

- [illegible] المتاجر [illegible]

- [illegible] [illegible]

[illegible]

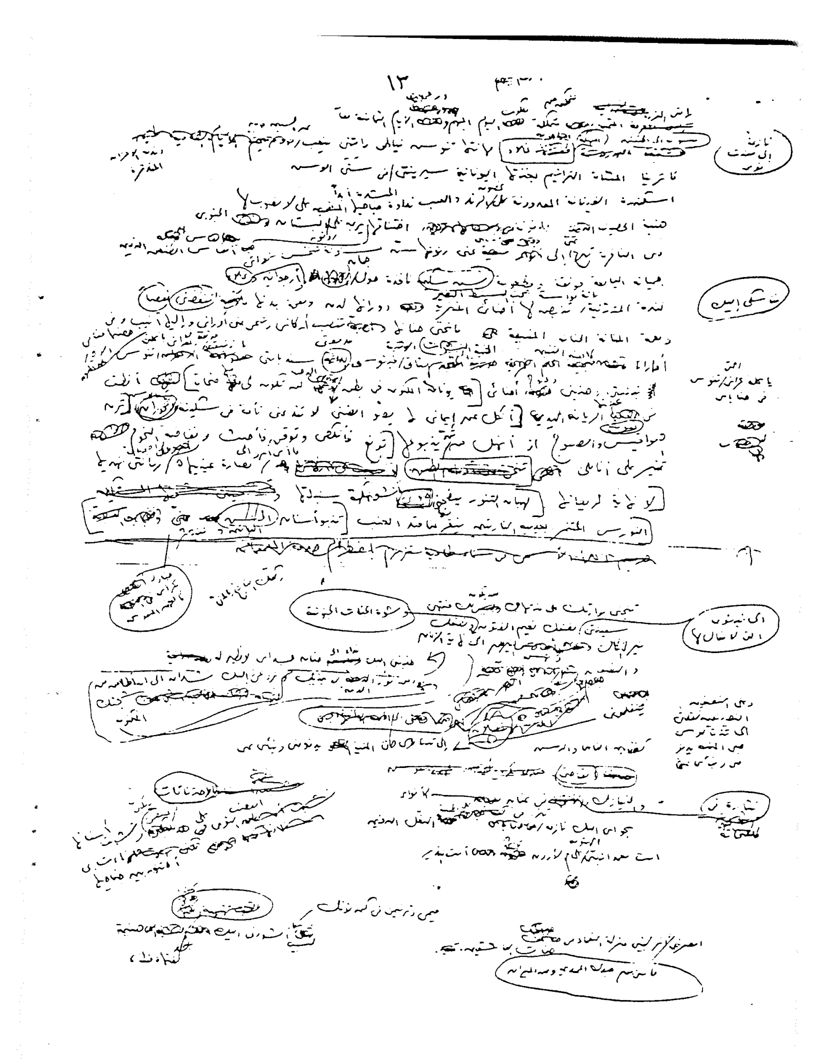
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



م ٢٧/ هـ ١

[illegible]

[illegible]

ولو هي قريبة منها،

ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، فيها من الخيال - ومن صنعة الفن - ما يشطح لا كثيراً عن ذلك. فيها أحلام - أحداث، ورؤى - شخوص، وتوقيتات من الأوقات أحلام، وسياقات من الذكريات التي كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تحدث أبداً.

فعلاً؛ - تكون سيرة - لا سيرة - وليست فقط ذاتية.

أقصص قصيرة هي؟ أم هي فقط تشكل نصاً روائياً؟

هي على أية حال هدية وحنين، وذكر وتذكار، للمدينة الرخامية البيضاء - الزرقاء التي نسجها المغلب باستمرار، ويطفو دائماً على وجهها المزبد المطرز.

الإسكندرية؛ الإسكندرية، أنت لست - فقط - لؤلؤة البحر حاراتها غير المنقوصة.

ومن ثم، فإن سورة الليل ليست إلا غنية، وصيغة.

إدوار الخراط.

ملحق ٩

رسم تخطيطي للبيت من المسودة الثانية

صالون
نومهم
باب زجاجي
حمام
حمام
سوزيلار
يونان
مطبخ
باب زجاجي
عريض
ساويرس
شرفة
الباب

شارع البان

الوابور

المدرسة



مفتاح الرواية

(فصل / أ)

(فصل / ١) – (الجميع)

(فصل / ب / ١) – (مشهد يتكرر)

(فصل / ٢ / أ) – (وضاح)

(فصل / ٢ / ب) – (سالي)

(فصل / ٢ / جـ) – (علي)

(فصل / ٢ / د) – (سمراء)

(فصل / ب / ٢) – تكرار المشهد)

(فصل / ٣ / أ) – (الأم)

(فصل / ٣ / / ب) – (صيام)

(فصل / ٣ / جـ) – (الأب)

(فصل / ت)

(فصل / ٤) – (سالي)

(فصل / ث)

(فصل / ٥) – (وضاح)

(فصل / ج)

(فصل / ٦) – (الأب)

(فصل / ح)

(فصل / ٧) – (علي)

(فصل / خ)

(فصل / ٨) – (الأم)

(فصل / د)

(فصل / ٩) – (سمراء) 6
(فصل / ذ)
(فصل / ١٠) – (صيام) 7
(فصل / ر / ١) – (مشهد يتكرر)
~~(فصل / ١١ / أ) – (وضاح)~~
(فصل / ١١ / ب) – (الأم)
(فصل / ١١ / ج) – (سالي)
(فصل / ر / ٢) – (تكرار المشهد)
(فصل / ١٢ / أ) – (الأب)
(فصل / ١٢ / ب) – (صيام)
(فصل / ١٢ / جـ) – (سمراء) ٦
(فصل / ١٢ / د) – (علي)
(فصل / ز / ١) – (مشهد يتكرر)
(فصل / ١٣) – (الجميع)
(فصل / ز / ٢) – تكرار المشهد)
(فصل / ١٤) – (الجميع)
(فصل / س / ١) – (مشهد يتكرر)
(فصل / ١٥ / أ) – (الأم)
(فصل / ١٥ / ب) – (صيام)
(فصل / ١٥ / ج) – (سالي)
(فصل / ١٥ / د) – (وضاح)
(فصل / س / ٢) – (تكرار المشهد)
(فصل / ١٦ / أ) – (علي)
(فصل / ١٦ / ب) – (الأب) ٦
(فصل / ١٦ / جـ) – (سمراء)
(فصل / ش)
(فصل / ١٧) – (صيام)
(فصل / ص)

(فصل / ١٨) – (سالي)
(فصل / ض)
(فصل / ١٩) – (الأب)
(فصل / ط)
(فصل / ٢٠) – (علي)
(فصل / ظ)
(فصل / ٢١) – (سمراء)
(فصل / ع)
(فصل / ٢٢) – (الأم)
(فصل / غ)
(فصل / ٢٣) – (وضاح)
(فصل / ف)
(فصل / ٢٤) – (الجميع).

ملحق

فضاء الرواية

فصل / ٤ ----------
فصل / ١ (الجحيم)
فصل / ب / ١ (مشهد يتكرر)
فصل / ٢ / أ (وضاح)
فصل / ٢ / ب (سالى)
فصل / ٢ / جـ (على)
فصل / ٢ / د (سراء)
فصل / ب / ٢ (تكرار المشهد)
فصل / ٣ / أ (الأم)
فصل / ٣ / ب (صيام)
فصل / ٣ / جـ (الأب)
فصل / ت ----------
فصل / ٤ (سالى)
فصل / ث ----------
فصل / ٥ (وضاح)
فصل / ج ----------
فصل / ٦ (الأب)
فصل / ح ----------
فصل / ٧ (على)
فصل / خ
فصل / ٨ (الأم)
فصل / د ----------
فصل / ٩ (سراء)
فصل / ذ ----------
فصل / ١٠ (صيام)
فصل / ر / ١ (مشهد يتكرر)
فصل / ١١ / أ (وضاح)
فصل / ١١ / ب (الأم)
فصل / ١١ / جـ (سالى)
فصل / ر / ٢ (تكرار المشهد)
فصل / ١٢ / أ (الأب)
فصل / ١٢ / ب (صيام)
فصل / ١٢ / جـ (سراء)
فصل / ١٢ / د (على)
فصل / ز / ١ (مشهد يتكرر)
فصل / ١٣ (الجحيم)
فصل / ز / ٢ (تكرار المشهد)
فصل / ١٤ (الجحيم)
فصل / س / ١ (مشهد يتكرر)
فصل / ١٥ / أ (الأم)
فصل / ١٥ / ب (صيام)
فصل / ١٥ / جـ (سالى)
فصل / ١٥ / د (وضاح)
فصل / س / ٢ (تكرار المشهد)
فصل / ١٦ / أ (أمل)
فصل / ١٦ / ب (الأب)
فصل / ١٦ / جـ (سراء)
فصل / ش ----------
فصل / ١٧ (صيام)
فصل / ص ----------
فصل / ١٨ (سالى)
فصل / ض ----------
فصل / ١٩ (الأب)
فصل / ط ----------
فصل / ٢٠ (أمل)

مريا سارلا

تحريك القلب

رواية

(تمهيد)

الفصل الأول

(الجميع)

(تمهيد)

الفصل الثاني

(وضاح - سالم - علي)

(تمهيد)

الفصل الثالث

(سمراء - الأب - الأم - حيام)

(تمهيد)

الفصل الرابع

(وضاح)

(تمهيد)

الفصل الخامس

(الأب)

(تمهيد)

الفصل السادس

(الأم)

(تمهيد)

الفصل السابع

(سمراء)

(تمهيد)

الفصل الثامن

(سالم)

(تمهيد)

الفصل التاسع

(حيام)

(تحليل)

الفصل العاشر

(علي)

(تمهيد)

الفصل الحادي عشر

(الجميع)

(تمهيد)

الفصل الثاني عشر

(الجميع)

ملاحظة: تقييم الرواية [illegible]
الأسواد - الخطابات الأدوار
الكتابات على المركبات
إزدحام وسط البلد [illegible]
[illegible]
الأطار.

ملحق (١٣)

(1)

س١: الفصل الأول

البيت - الجميع

٢- البيت - ١- وفاء ٢- سالم - ٣ علي

٤- سمراد

٣- البيت - ١- الأم - ٢- هيام - ٣- [illegible]

٤- البيت - سالم

٥- البيت - وفاء

٦- سالم البيت الأب

٧- البيت - علي

٨- هيام - الأم

٩- البيت - سمراد

١٠- البيت - هيام

١١- البيت - ١- وفاء - ٢- الأم - ٣- سالم

١٢- البيت - ١- الأب - ٢- هيام - ٣- سمراد

٤- علي.

٢٣/ ١٥

أولا إلى الشارع. نجلس ونتأمل القوارب في
النيل. أو ننظر إلى الجانب الآخر. ونحن نمسك
بأيدينا أيدينا المبللتين. نود لو نقترب. ونختلس
من الوقت قبلة. من وراء ظهر الشرطي
السري. الذي يقف هناك خلف العامود. ونمشي
تحت عينيه. لكن النوم يغالبني. هل أستطيع
أن أجابه عينيك وأنا أمضغ الطعام. أو وأنا
أخلع سروالي وأعلقه على الجدار. وأنا أرتدي
بيجامتي النظيفة. ليس لنا في الليل سوى
السرير. عندما يضع الواحد رأسه على الوسادة
ويرخي الغطاء على جسده المتعب. ويحلم
قبل أن يستغرق في النوم بالأزهار والسيقان
والتورد والدلع. كأننا قرأت الكلمات
وسمعتها فرحة. تمنح لي راحة من الليل
الذي يشبه النهار.

الفصل ال[illegible] عشر:

نظر الساعي إلى البيت وتقدم ناحيته مترددا. كان
الرقم قد سقط منذ فترة. ولم يكن هناك من أجابه وهو
ينادي. فذهب وسأل في البيت الآخر. لم تكن الرسالة
لأحد هنا. ولم يحدث شيء فالمرة
ليعد الساعي لينادي على من هناك. فقد توصل
إلى العنوان الصحيح. ولم يكن هنا إلا العنوان

الفاشلة. على الرغم من أن هناك - من كان يود أن
تصل رسالة. وهناك كان من ينتظرها. خلف الباب
وفي الردهة. حيث مضى وقت وهي تحدق إلى المطر
المتساقط. وهي تنتظر أن تنهار السقالات العريضة.
إنها تترقب الهزات الأولى. وتستعد بالهرب إلى
الحديقة. وفكرت أن تملأ الحقائب والصناديق
بالأشياء التي تحتاجها. إنه حتى تكون
على استعداد للهرب. هناك ربما تساعدها على
الحياة. وقررت(1) أن تقف بالتاريخ عند هذا الحد.
أن تكف عن تعذيب نفسها بأن تتخلص من البيت.
لم تستجب إلى السؤال: إلى أين إذن ستذهب؟
لكن الزمن لم يسعفها - (على الرغم من أنها كانت تستعد النظر
إلى تلك الساعة) - فمال الجدار بالفعل. هذه المرة
[illegible]. بدت التشققات على أهبة
الاستعداد للظهور. ولم يكن قد انقضى أكثر من ساعات
على بداية الصباح. هي إذن - بعد الظهيرة - من
نفس اليوم - الذي بدا لسبب أو آخر هامًا، وكان
[illegible] من أن يتذكر الجميع تاريخه السابق.
لقد بناه الجد الأول. جد جد الأب. بناه زمن

---

(1) [illegible].

كانوا يبنون البيوت ومن حولها حدائقه، وكانوا يجلبون
من الرداءة شيئا منسيا، و[illegible] فوق صدر ال[illegible]
رجال العائلة، و [illegible] تلك الساعات الخشبية
الكبيرة. التي تدق بندولها فتحدث نغما خافتا يتردد
في الليل. ويدخل إلى حجرة نومه. حيث هناك
أحلام.

تردد الرجال على البيت، الجد الثاني فالثالث
فالرابع (1) حتى هذا الأب. جاءوا وذهبوا
حتى انتقل إلى ملكية الابن، وحدث له ما حدث:
انزلقت ستائره من الجانب الأيسر. تداعت
بقية كلمات ورسومات الحجر، بدأت الأبواب تميل
عن مفاصلها. فهل سيقف عند هذا الحد.
إن العطب بالطبع كان من سبب ذلك: لقد
بدأ يدب في الدعامات السفلية من المجاري
ومن الرطوبة (ومن أشياء أخرى تندرج كلها
تحت بند التحلل) ...

(1) [illegible] العكس بالتدرج

فصل / ر / ١

(نظر الساعي المتعب إلى البيت وتقدم ناحيته مترددا. كان الرقم قد سقط منذ فترة. ولم يكن هناك من أجابه وهو ينادي. فذهب وسأل في البيت الآخر. لم تكن الرسالة لأحد هنا. ولم يحدث شئ خارق يعيد الساعي لينادي على من هناك. فقد توصل إلى العنوان الصحيح ولم يكن هذا إلا العنوان الخاطئ. على الرغم من أن هناك من كان يود أن تصل رسالته، وهناك كان من ينتظرها، خلف الباب وفي الردهة. حيث مضى وقت وهي تحدق إلى الملاط المتساقط، وهي تنتظر أن تنهار السقالات العرينة. إنها تترقب الهزات الأولى. وتستعد بالهرب إلى الحديقة. وتذكرت أن تملأ الحقائب والصناديق بالأشياء التي تحتاجها حين تكون على استعداد بالهرب هناك: ربما ساعدتك على الحياة، وقررت (١) أن تكتفي بالتاريخ عند هذا الحد. أن تكف عن تعذيب نفسها بأن تتخلى عن البيت. لن تستجيب إلى السؤال: إلى أين إذن ستذهب؟.

لكن، لا الأمن، ولا أي شئ، أسعفها، على الرغم من أنها كانت تقضي النظر إلى تلك الساعة. فمال الجدار بالفعل، هذه المرة، بدت الشروخ على أهبة الاستعداد للظهور بصورتها، ولم يكن قد انقضى أكثر من ساعات على بداية الصباح. ثم إذن بعد الظهيرة من نفس اليوم الذي بدا لسبب أو آخر حاسما

---

(١) خطأ.

وكان لابد من أن نتذكر الجميع تاريخه السابق :

لقد بناه الجد الأول(1) أيام كانوا يبنون البيوت ومن هولا

صلابتها، وشواهد، وكانوا يجعلون من الردهة مكانا فسيحا.

يعلقون على جدرانها صور رجال العائلة، وتلك الساعات الخشبية

الكبيرة، التي يدق بندولها بانتظام فيحدث نغما هادئا يتردد في

الليل، ويدخل إلى الحجرات، حيث هناك كانت دائما أحلام.

تردد الرجال على البيت. الجد الثاني في الثالث. في الرابع(2)

حتى لحقنا وكتبنا الراحة ! جاءوا وذهبوا حتى انتقل إلى

حكاية الأب، وحدث له ما حدث ؛

إنزلقت ستارة من الجانب الأيسر، وستارتين من الأيمن،

وبدأت الأبواب تميل من حائط.

أن العطب بالطبع كان هو سبب ذلك)

الفصل/11/9

وضاح

//// إنزلقت الأغطية من على كتفي فتوقعت البرد(2). كانت ذي النجوم [illegible] ترتعش، والظلال المتناثرة تفترش المدى، ويدي ترتفع طرف الغطاء الدافئ، كيف يمكن للمرء أن يستمر [illegible] شروط كهذه، أن يكون كل ما [illegible] [illegible] [illegible] أنني أرى الأشياء وقد غطته السحب، والبقايا وقد ملأت الحديقة، ولم يبق إلا الأعشاب والأحجار المتناثرة. هذه هي الكتابات التي كانت تأتيها أصبحت أرملة

---

(1) جد جد الأب.

(2) بالعكس على الأرجح.

(3) إنه هناك شيء ما.

الملونة تشتريها على الفور (دون تفكير) - كما قال.
وها هو قد جاد. وأبتسم، وطبعا أذهب وراءه وأقف
على جانب (حتى نرى ما سنفعله اليوم) وأعود لأفعله.

الفصل ٤

(علي): تعلمت من مقالة فلسفية قرأتها في إحدى
الصحف قبل أن أسافر أن الاغتراب ليس هو أن تكون
غريبا عن بيتك.(١) لكنه شئ آخر. إنني لست مغتربا
إذن. ولكنني في الغربة. أعني أنني بعيد عن البيت
وهذا كل ما في الأمر. فليس في هذا أي شئ. وأن
عدم التلاؤم البسيط الذي يشبه نقطة حبر زرقاء
على ثوب أزرق معناه أنني أحتاج إلى بعض الأصدقاء.
وبالطبع - قال السيد زكي محمود - هذا أمر سهل إذا تعودت
عليه. يعني: إذا تعودت على أن تصنع أصدقاء وتؤثر
في الناس - كما أنت تتعوده. أجلس في وقت فراغي
وأقلب في ألبوم صوري التذكارية. ها نحن نقف جميعا
بملابس العيد على ~~[illegible]~~ درجات البيت مبتسمين.
أمي تضع يدها على كتف وضاح وأبي في سترته يضع
منديلا في جيبها العلوي ويمسك بعصاه. وسالي
تمسك بالقطة وسمراء تضحك وأنا ووضاح وصيام
نمسك بأيدي بعضنا البعض. فنحن في المقدمة. وها أنذا

---

(١) ولكنك حينما تنظر إلى حجر مبلل من أسفل وتشعر بكيانه
في يدك (وأنت مغمض العينين) وتشعر بأنك غريب عنه،
عند ذلك يكون الاغتراب.

أكاد أحقق حلم العائلة. سأعود بالعربة (١) وربما
بعشرة آلاف جنيه وسيكون بإمكاني أن أحصل على مسكن
في مكان هادئ ونظيف في القاهرة. بالرغم أني ألاحظ العمال
بجدية وهم يطلعون على السقالات الخشبية وينادون
على بعضهم البعض. لكن هذه السقالات الخشبية المتقاطعة
تحف بالبناء من كل جانب، وتعكس ظلالا من العمود
المتقاطعة على الأرض حيث جلس أحد العمال يأكل
وقد وضع الطعام على قفص من الجريد.

(سمراء): هناك أشياء لا أستطيع أن أقولها
أريد أن أقولها. فالأرض التي تحملني تحتاج إلى شيء
من الشجاعة. هل أستطيع أن أتحدث عن مشاكل الوحدة
والعنفوان الذي يجتاحني وأنا نائمة ومستيقظة مثلا.
عندما أمد يدي المتشنجتين أحاول أن أمسك شيئا فلا
أجد، أن ألمس أحدا فليس هناك. هل أستطيع أن
أركض في الطريق وأسأل المارة عن سر هذا
الظلم الذي يكاد يعصف برأسي.. لكنني
سأمضي معه على أية حال، فما أنا إلا جزء من اللعبة.
لعبة لا أعرف من هم أطرافها الحقيقيون، أنها تتم
وأنا لست هنا أكثر من شيء ورد. لا أكثر من أنها
تتم وأنا عضو فيها. عندما ذهبت معه إلى شقته

(١) التي تقف أمام باب البيت وراءها الجيران.

المحتـوى

الصفحـــة